
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00107996 1

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

Fontainebleau

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 133 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch.-E. SCHMIDT, 97 gravures.

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ, 119 gravures.

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie Française, 176 gravures.

Fontainebleau, par Louis DIMIER, 109 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Gênes, par Jean DE FOVILLE, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel REYMOND, 118 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Munich, par Jean CHANTAVOINE, 134 grav.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger PEYRE, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL, 129 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 151 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. LABBÉ DE LA MAUVINIÈRE, 113 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis LEGER, de l'Institut, 111 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 134 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 117 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par Henri WELSCHINGER, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Tunis et Kairouan, par Henri SALADIN, 110 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 gravures.

EN PRÉPARATION :

Bâle, Berne et Genève, par Antoine Sainte-Marie PERRIN.

Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois, par Fernand BOURNON.

Cologne, par Louis RÉAU.

Thèbes aux cent portes, Louxor, Karnak, Ramesseum, Medinet-Habou, par George FOUCART.

Les Villes d'Art célèbres

Fontainebleau

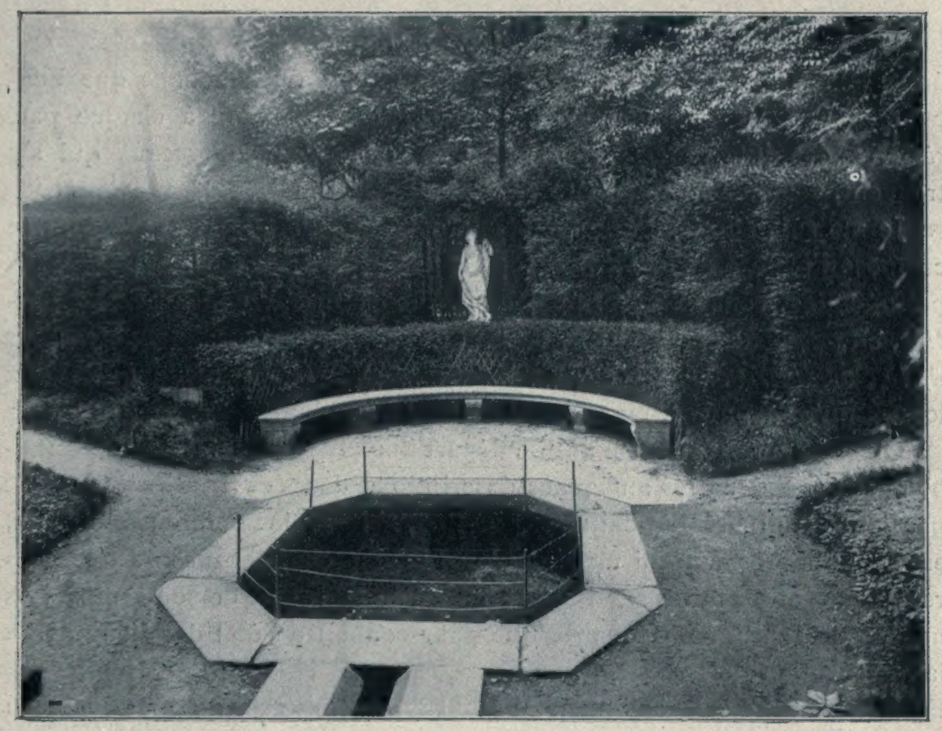
PAR

LOUIS DIMIER

Ouvrage orné de 109 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1908



Cliché Neurdein.

La Fontaine Bleau.

AVANT-PROPOS

On a donné beaucoup de descriptions de Fontainebleau. Les guides de tout genre en cet endroit abondent. Sans méconnaître les services qu'ils rendent à des points de vue divers, il faut avouer qu'en ce qui regarde le château, ils sont extrêmement inexacts.

Cela tient à la hâte et aux recherches incomplètes d'où sont sortis plusieurs ouvrages dont ces descriptions sont inspirées. Ni Poirson, ni Pfnor et Champollion-Figeac, qu'elles ont généralement suivis, ne sont des auteurs à recommander. Ils ont copié d'anciennes erreurs ; ils en ont mis de nouvelles en cours. L'amalgame des unes et des autres fait autour de cette résidence une espèce de voile et de brouillard de légendes fâcheuses ou ridicules. On aimera d'autant plus à le voir dissiper, que peu d'en-

droits éprouvent de ces sortes d'erreurs autant de dommage que Fontainebleau. La voix de l'histoire, qui s'y fait entendre à chaque pas, réclame des interprètes exacts, et l'ancienneté des morceaux qui s'y trouvent, veut un commentaire vérifié.

Je me suis efforcé de ne donner ici rien que de tel. Les faits dont se compose l'exposé qu'on va lire, sont en partie le fruit de mes recherches personnelles, consignées principalement dans un ouvrage sur *le Primatice*, en partie de celles que ne cessent de publier les excellentes *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais*, en partie de quelques travaux locaux qu'on trouvera mentionnés à la fin du volume.

On sait quel excellent point de départ une étude du château de Fontainebleau trouve dans les anciennes descriptions données par le P. Dan et par l'abbé Guilbert. L'architecte Castellan, malgré de nombreuses erreurs, est le seul après eux qui mérite qu'on le recherche, à cause de quelques remarques utiles faites sur l'édifice tel qu'on le voyait de son temps. Les notices de Jamin n'ont de prix que pour connaître l'état des lieux avant la restauration de Louis-Philippe.

Dans la catégorie de l'image, il faut rappeler les vues de Fontainebleau gravées par Ducerceau dans ses Plus Excellents Bâtiments de France, et le recueil d'aquarelles en trois tomes tirées par l'architecte Percier, des différentes parties du château au temps de l'Empire, en particulier de ses peintures. Tous ces ouvrages sont dignes d'intéresser le lecteur, et, pour ceux qui ont l'amour du passé, propres à rétablir sans fatigue, le contact avec le vieux Fontainebleau et ses amateurs d'autrefois.



Allégorie à la Fontaine Bleau, d'après le Rosso.

INTRODUCTION

Fontainebleau a tenu dans l'ancienne monarchie, en tant que résidence royale, la première place après Versailles. L'air courtisan, au dire de Labruyère, s'y prenait dans l'une et l'autre ville, chez le marchand et le petit bourgeois, par la fréquentation des gens de cour. La route de Fontainebleau ainsi que celle de Versailles, était comme un chemin particulier du roi. Ce rang lui valut au temps de Louis XV le fameux ornement du pont des Belles-Fontaines, jeté sur le vallon de l'Orge, près du village de Juvisy.

Cependant le faste de Versailles éclipsait tout. De nos jours il ne concourt pas moins à effacer les beautés de Fontainebleau. Ce qui relève le renom de celle-ci, et ne laisse pas à cet égard de lui donner la préférence sur sa rivale, c'est l'antiquité de ses souvenirs, dont la majesté n'a pas d'égale.

Napoléon l'appelait « la maison des siècles ». Les vieux Capétiens l'ont habité ; et ce qu'on y a changé n'a pas eu pour effet, comme à Com-

piègne, de recouvrir et d'enterrer le passé. Après tant de siècles écoulés, au cours desquels les soins que lui prodiguaient les rois ne pouvaient manquer de transformer tant de choses, l'image que Fontainebleau nous offre ne tient rien d'un palais moderne. L'immense déploiement de bâtiments qu'elle expose, ne lui ravit pas l'air d'ancien manoir que la bonhomie de la Renaissance avait conservé du moyen âge. Ainsi les ans s'y superposent sans s'effacer, et tant de rajeunissements de cette antique maison n'ont d'autre effet que de rallier à nos yeux le chœur harmonieux des âges, et de ménager jusqu'à nos jours la transition douce du passé.

Le bâtiment de Fontainebleau s'élève au bord d'une forêt célèbre. A peine quelques jardins l'en séparent. Ce voisinage fait un tableau agreste, dont on ne voit pas le semblable ailleurs ; il remet en mémoire ces chasses du temps passé, carnage de bêtes dangereuses, vraie image de la guerre, auxquelles s'adonnaient les rois ; il rend sensible le nom de « délicieux déserts », dont François I[er] se servait pour désigner cette résidence. Et cette impression de solitude dans un endroit visité par le luxe et les arts, est aussi touchante qu'agréable.

Enfin dans Fontainebleau l'historien de nos arts admire le témoin illustre des efforts d'où sortit la Renaissance française. Cette résidence en fut le modèle. Tout ce qu'on put tirer de grands artistes d'Italie, s'y exerça dans tous les genres. L'abondance et le prix de leurs ouvrages la fit appeler « une seconde Rome » : c'est l'expression dont se sert Vasari. Toute l'Europe leur paya tribut. Les productions du génie national, instruit et poli par ces exemples, connurent une vogue universelle. Au style d'ornement qu'elles suivirent, l'usage a donné le nom de Fontainebleau. Par là cette résidence prend rang dans le petit nombre d'endroits célèbres, lieux d'insigne avancement du goût, dont les noms jalonnent l'histoire de l'art, tels que Venise, Florence, Anvers.

On aborde le château par la cour du Cheval-Blanc, que des additions successives ont eu anciennement pour effet de transformer en cour d'honneur. Au fond de cette cour, le perron de l'ancien Fer-à-Cheval figure l'entrée principale du château. Mais si l'on veut ordonner selon l'histoire et la disposition intérieure des lieux, la connaissance de Fontainebleau, c'est à la cour Ovale qu'il faut d'abord passer.

On y accédait par le portail aujourd'hui nommé porte Dorée, qui termine la chaussée de l'Etang. Au moyen âge tout le château ne consistait qu'en cette cour, dont les corps de logis à gauche portent sur les anciennes fondations. Ainsi de ce côté le tracé n'a point changé. Dans ces corps de


Cliché Neurdein.

Vue de la cour du Cheval-Blanc.

logis se reconnaît la Grosse Tour, couverte en pavillon au temps de François Ier, et dont la chambre au premier étage conserve le nom de chambre de Saint-Louis. Pfnor et Champollion-Figeac avaient retrouvé à gauche de sa façade, l'ogive de sa porte ancienne, reportée maintenant au milieu. On appelait cette tour le Donjon, et cour du Donjon la cour elle-même.

Telle était la demeure des anciens rois, dont on ne peut malheureusement pas suivre l'histoire jusqu'en ses origines. Une charte de Louis VII le jeune, datée de Fontainebleau en 1169, atteste seulement qu'à cette époque lointaine, cet endroit servait déjà de maison royale. Le document le nomme en latin *Fontene-Bleaudi*, ce qui ne laisse nul jour à l'étymologie selon laquelle le nom de Fontainebleau aurait été formé de *belle*



Boiseries dans les bâtiments de la Cour des Princes (Ecole d'Application).

eau. *Bleau* est certainement un nom propre, peut-être d'un homme à qui appartint la fontaine dont ce nom fait mention.

Cette fontaine est située au milieu du jardin Anglais d'à présent. Le bassin et le canal en sont revêtus de pierre. Au temps de François Ier une voûte bâtie au-dessus était peinte de l'aventure du chien Bleau, qui, selon la légende, l'aurait découverte au cours d'une chasse royale. L'honneur qui revient à cette fontaine d'avoir servi à nommer le château, a fait que les poètes et les peintres en ont souvent célébré la naïade, représentée dans l'attirail de Diane, à cause de la forêt voisine. C'est en cette forme que le Rosso dut la peindre dans la galerie de François Ier, et que Benvenuto Cellini l'a représentée dans le célèbre tympan de bronze porté depuis à Anet, et qui se voit maintenant au Louvre.

Sous Louis le jeune, en 1169, fut élevée dans la cour du Donjon la chapelle Saint-Saturnin, refaite depuis et visible aujourd'hui sur le côté droit de cette cour. Saint Thomas Becket de Cantorbéry, réfugié en France à cette époque, en avait fait la consécration.

Au dehors le contour du château présentait en chacun de ses tournants des tourelles, dont les dernières ne furent abattues que sous Charles IX, et dont une se reconnaît dans la petite vue à fresque du château que la galerie de François Ier conserve.

Philippe-Auguste, saint Louis habitèrent Fontainebleau. Celui-ci déjà l'appelait « ses déserts ». Il y fit une maladie grave, dont Joinville rapporte quelques traits. Le cabinet des curiosités de l'ancien couvent des Mathurins conservait, avant la Révolution, la chape et le chaperon dont ce prince se servait lorsqu'il assistait à l'office avec ces religieux, logés aux portes du château. Philippe le Bel y mourut en 1314. Une pierre, dont l'inscription était encore en partie visible sous Louis-Philippe, et qui a disparu, mentionnait dans l'église d'Avon la sépulture du cœur de ce prince en ces termes : *Ici gist le kœur notre sire le roy de France et de Navarre, et le kœur madame Jehanne reine de France et de Navarre qui trespassa l'an de grâce MCCCIV lendemain de Sainct Eloy d'yver.*

Hors le fait de ces séjours, nous ne savons rien de précis sur Fontainebleau pendant quatre siècles. Il paraît, par une lettre de Charles VII, qu'Isabeau de Bavière avait eu l'intention de rebâtir le château. Le motif qui en est allégué mérite d'être rapporté. « En considération, dit cette lettre, que les feux rois Jean et Charles son aïeul (du roi Charles VII) et ses oncles d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, y avaient été préservés de la grande mortalité qui du temps de leur jeunesse en 1350 avait été très grande par tout royaume, hors audit Fontainebleau. » Il n'y a pas de plus ancien brevet de la salubrité du pays.

Si ce dessein reçut en effet quelque commencement d'exécution, c'est ce qu'il n'est pas possible de deviner. Du règne de Charles VIII un témoignage restait. C'était une chasuble donnée par Anne de France et par le sire de Beaujeu son époux, aux Mathurins, qui la montraient dans leur musée.

Un seul mot reste à dire, et concerne ces religieux. Leur ordre se dénommait de la Rédemption des Captifs, où de la Sainte Trinité. On les appelait à Paris Mathurins. Le terrain où s'étend la cour du Cheval-Blanc, une partie de celle de la Fontaine, l'Etang et son clos, leur appartenaient. Une chapelle dédiée à la Trinité, maintenant remplacée par celle qui, sur la gauche du Fer-à-Cheval, fait un des objets principaux de la visite de Fontainebleau, composait la partie principale de ce couvent.

Tel était l'état de ces lieux, dans la mesure où nous pouvons le savoir, lorsque François Ier, charmé de leur beauté, les choisit pour bâtir la

demeure qu'il rêvait d'achever à l'égal des plus magnifiques de l'Italie. La monarchie Française fit tout à coup de cet endroit la première de ses résidences, et, plus que ne l'était Paris même, sa capitale. Elle en fit en même temps l'établissement modèle des arts qu'elle méditait de faire fleurir chez nous, et, tant pour le bon goût que pour la magnificence, un ouvrage sans rival en France, bientôt célèbre dans toute l'Europe.



Cliché Neurdein.

Vue prise dans le jardin Anglais.



Cliché Neurdein.

Vue du bâtiment de la chapelle du côté du jardin de Diane.

FONTAINEBLEAU

CHAPITRE PREMIER

LE FONTAINEBLEAU DE FRANÇOIS Ier

L'abbé Guilbert, qui ne fit que compiler des Mémoires manuscrits qui couraient de son temps, écrit en 1731 que le Vieux-Chenil ainsi qu'une petite aile adjointe au Chenil-Neuf, de l'autre côté de l'Etang, furent bâtis par François Ier au commencement de son règne, le premier « pour y loger la Vénerie, le Capitaine des Toiles, et la petite écurie du roi », la seconde comme « l'essai de tout ce qu'il fit construire dans la suite ».

Cet auteur assigne à ces bâtiments la date de 1514, qui est impossible, puisque François Ier ne fut roi qu'en 1515 ; toutefois ce témoignage

veut être retenu. Il sert de préface naturelle aux travaux qui, treize ans plus tard, devaient transformer Fontainebleau.

Le devis de réfection du château fut dressé le 28 avril 1528. « Nous avons l'intention (ainsi s'exprime le roi dans une pièce contemporaine) et sommes délibéré y faire ci-après et la plupart du temps notre résidence, pour le plaisir que nous prenons audit lieu et aux déduits de la chasse des bêtes rousses et noires qui sont en la forêt de Bière et aux environs ». Outre ce dessein général, quelques nécessités secondaires semblent avoir hâté l'entreprise. Sur divers points du vieux château, des réparations étaient urgentes. Plusieurs parties de la cour du Donjon sont dites « en masure » (c'est-à-dire en ruine), dans le devis. En les réparant, on les transforma selon le goût nouveau d'architecture et d'accord avec des distributions nouvelles.

Ces distributions ne touchaient point au plan. Tout ce qui put subsister des bâtiments anciens fut conservé. L'ovale de cette cour était alors parfait ; l'aile en face du portail suivait un plan brisé, qui faisait se rapprocher l'extrémité de cette aile et celle où se trouve la salle de Bal. Entre deux, au-devant de l'endroit où est aujourd'hui le Baptistère, s'étendit une vaste salle du Guet couverte d'un grenier au-dessus du rez-de-chaussée. A gauche, contre le mur de cette salle, vint butter le pavillon refait, où logèrent les Enfants de France. Ce que nous appelons le portique de Serlio précédait de peu ce pavillon. En avant de ce portique. en revenant à gauche par la Grosse Tour jusqu'à la porte Dorée, s'étendit l'enfilade des chambres qui composaient l'appartement royal. L'extérieur de cet appartement sur la cour Ovale est intact.

On fit de l'ancien portail la porte que nous voyons, couverte en pavillon, ouverte sur la chaussée en forme de loge à l'italienne. A la suite, et le long de ce qui fut le Grand Jardin, et que nous appelons le Parterre, une galerie, que la salle de Bal remplace, mena l'enceinte jusqu'aux chapelles, auxquelles touchait la salle du Guet.

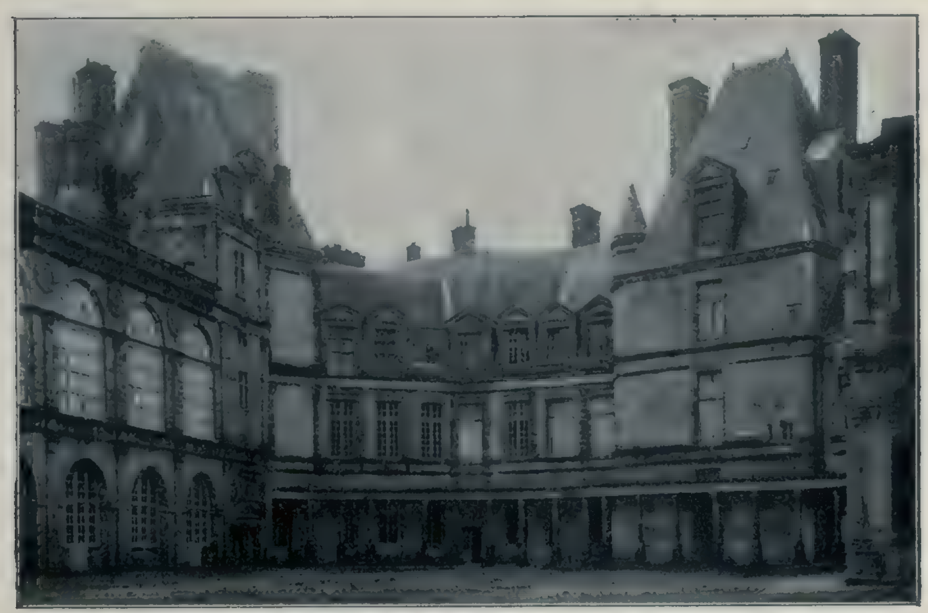
Ces chapelles datent de 1531. Elles sont au nombre de deux, portées l'une au-dessus de l'autre, l'inférieure conservant le nom de Saint-Saturnin, dont j'ai fait voir l'antiquité. Il est probable qu'avant François Ier l'enceinte de la cour de ce côté ne se composait que d'un mur, et que ce prince fut le premier à la comprendre dans un bâtiment continu.

On a longtemps disputé de l'architecte qui fut chargé de tous ces travaux. Le maître maçon qui conduisit l'ouvrage, s'appelait Gilles Lebreton. Je le crois l'auteur des dessins mêmes. M. de Geymuller au con-

traire professe que ces maîtres maçons suivaient ordinairement des projets remis par d'autres, à qui le nom d'auteurs doit revenir. Il est certain au moins que Serlio, attiré en France beaucoup plus tard, n'eut aucune part à ce qui fut fait alors.

Outre la cour Ovale ainsi refaite sur le plan de ses prédécesseurs, il faut compter ce que François Ier ajoutait dans le même moment sur des tracés plus réguliers.

Souhaitant, ainsi que le dit une charte d'acquisition, d' « accroître.



Cliché Neurdein.

Vue de la Grosse Tour et de la cour Ovale.

agrandir et aiser » le château qu'on rebâtissait, en même temps qu' « icelui décorer de place, jardin et pourpris convenables », le roi acheta des religieux Mathurins « leurs jardins et leur grand clos des prés, celui où est de présent notre écurie, dit-il, avec leurs étangs et viviers » : il acheta « dix-sept maisons d'aucuns habitants dudit lieu », qui dépendaient du monastère, et sur ces terrains ajoutés, poussa cette grande étendue de bâtiments, qui, partant de la chambre de Saint-Louis et s'appuyant à la Grosse Tour, sépare le jardin de Diane de la cour de la Fontaine, et fait plus loin le pourtour de celle du Cheval Blanc. On nommait celle-ci la Basse-Cour, du nom qui servait en ce temps-là à désigner dans les châteaux, les cours qui venaient après la cour d'honneur.

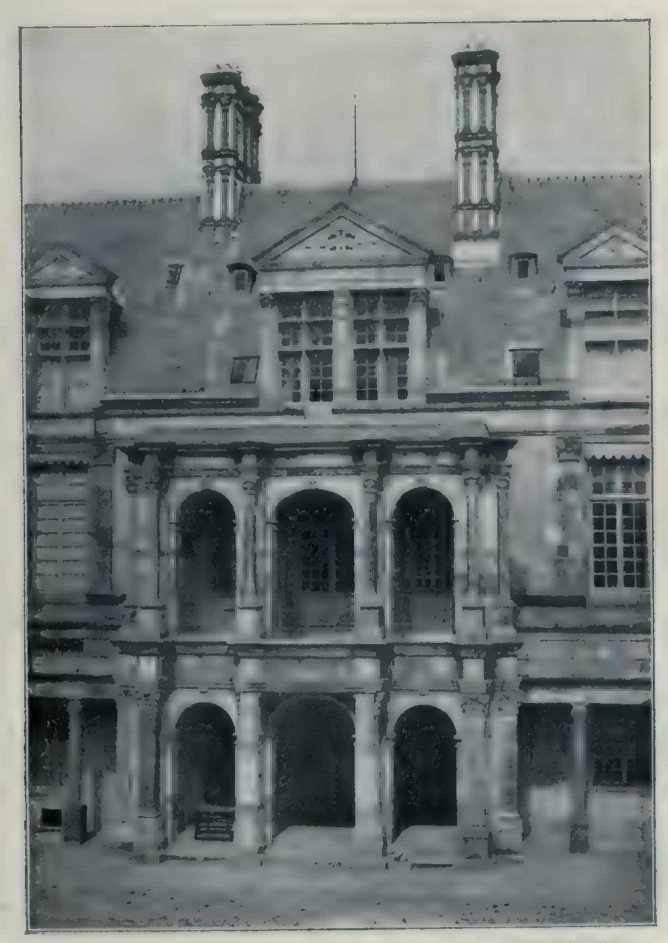
Les bâtiments construits alors sur celle-ci l'enfermaient de tous les côtés. Le côté de la grille d'à présent et celui de la galerie d'Ulysse avaient des bâtiments pareils à ceux qui subsistent à gauche. La façade du fond venait en quatrième, mais sans symétrie et sans ordre. Des quatre pavillons qu'elle présente, celui du milieu n'existait pas encore ; celui de l'extrémité à droite, qu'on nomma pavillon des Poëles, fut élevé, je crois, cinq ans plus tard. L'aile gauche entière était achevée. L'aile droite n'était qu'un rez-de-chaussée couvert en terrasse, laquelle servait de lieu d'assistance lors des tournois qui se donnaient dans cette cour. On y débouchait de la galerie dite aujourd'hui de François I[er], qui prend vue sur l'Etang et rejoint le château neuf à l'ancien.

M. Palustre a cru Chambiges l'architecte de cette Basse-Cour, mais sur de faibles apparences. Le plus probable est qu'elle fut élevée comme tout le reste par Lebreton. Il est vrai qu'on y trouve le même chaînage de brique entourant la pierre grise, qui se voit à Saint-Germain, où Chambiges travaillait ; mais cela ne constitue point un style ni la manière exclusive d'un seul.

Du reste, dans les disputes que des partis contraires ont élevées sur la question des architectes de Fontainebleau, on ne peut regarder l'honneur de porter ce nom comme un enjeu de grande conséquence. Plusieurs se sont réjouis de l'ôter à Serlio pour le rendre à nos compatriotes, comme d'une réparation glorieuse à notre pays. Mais cet honneur était peu disputé, au temps même où les Italiens en obtenaient le bénéfice. « Si nous considérons, dit Félibien, ce que Serlio a fait à Fontainebleau dans la cour de l'Ovale, et au château de Saint-Germain-en-Laye, nous pouvons faire avouer que les Italiens n'étaient pas plus savants que les Français. » Un auteur moderne d'une grande compétence en ces matières, M. Charvet, écrit avec une parfaite justesse : « Nous craignons qu'on n'ait un peu exagéré au sujet de Lebreton comme pour d'autres maçons du temps, lorsqu'on est allé jusqu'à les qualifier de grands architectes du XVI[e] siècle. Nous ne leur refusons pas une forte part de mérite ; toutefois nous entendons qu'on distingue parmi les rangs, et qu'on les laisse bien au-dessous de Serlio, de Philibert Delorme et de Lescot. »

Cette part de mérite consiste principalement dans un certain agrément familier que cette grande masse de bâtiments conserve, dans le prestige ancien de ses grands toits, dans la belle enfilade de ses hautes fenêtres séparées de simples pilastres, dans la bonhomie des ornements qui en quelques endroits de ces façades en relève la simplicité. L'ordre de ces pilastres est celui de tous les édifices de cette époque, que Serlio dans

son livre dit ne pouvoir définir, et que les vieilles descriptions ont nommé composite. On le trouve à Blois, à Chambord, à Villers-Cotterets et ailleurs. Le grès de Fontainebleau, dont on se servit ici, n'a pas permis que le détail eût une très grande finesse. Un soupçon de lourdeur ajouté



Cliche Neurdein.

Portique dit de Serlio sur la cour Ovale.

à la teinte grise des matériaux, ne messied pas dans ce vieil ouvrage, qui, au milieu de ce cadre de hautes futaies et d'eaux dormantes, semble l'agrandissement prodigieux de quelque antique seigneurie campagnarde, vivant sur le pays et pleine de souvenirs.

L'étude récente de ces bâtiments a donné la célébrité à quelques-unes de leurs parties. Au premier rang est le portique dit de Serlio, sur la cour Ovale, lequel donnait passage au grand escalier depuis reporté en

arrière. On l'a récemment jeté par terre, et rebâti dans la même forme, sans parvenir à faire revivre l'exécution originale. Le portique de la porte Dorée montre une voûte soutenue de quatre colonnes, dont un chapiteau,



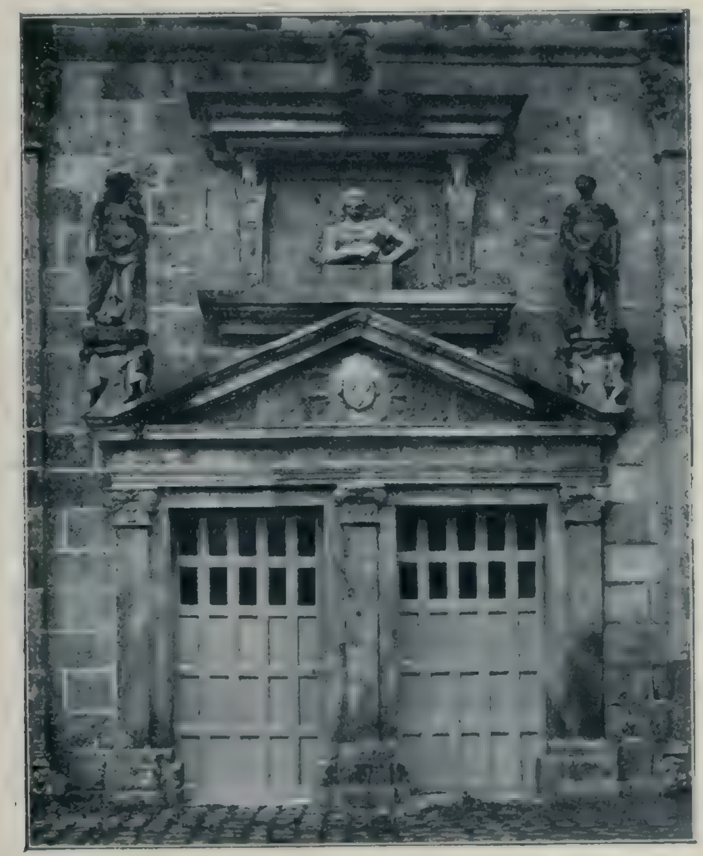
Cliché Neurdein.

La porte Dorée.

celui du fond à gauche, porte inscrit la date de 1528. Cellini a blâmé les proportions de cette porte, «*grande e nana*, large et basse », dont il faut avouer que le bon air tient plus à la richesse des détails qu'à aucun mérite de l'ensemble. A droite sur la cour, est l'entrée de la grande vis ou escalier tournant, qui dans le plan primitif faisait l'accès principal aux étages supérieurs. Cette porte est à deux faces ; un fronton la couronne, et au-

dessus, entre deux figures allégoriques, est un petit édicule où l'on a rétabli le buste de François Ier moulé sur celui que le Louvre conserve en bronze.

Tout le rez-de-chaussée de la cour offrait dès lors le rang de colonnes qui porte une galerie continue à la hauteur du premier étage. Sur le por-



Cliché Neurdein.

Porte de la grande Vis.

tail des chapelles qui s'élevait sur cette cour, se voyait la fameuse horloge, curiosité du château en ce temps-là, où se montraient des figures plus grandes que nature des sept Planètes, avec un Vulcain qui frappait l'heure.

Mais de tous les morceaux subsistants, le meilleur, justement célébré de Pfnor, est la porte sur le jardin de Diane, où deux termes égyptiens supportent une corniche, sur laquelle des enfants mignonnement sculptés jouent avec le chiffre du roi.

Il faut imaginer maintenant le grand déploiement de luxe et de riches ornements qui dans l'intérieur du château faisait le plus grand contraste avec cet extérieur. Autant les dehors portent les traces de la réserve et de l'économie, autant la décoration des salles et des galeries étala de magnificence. Le style de celle-ci n'est pas moins différent de celui que l'architecture accuse. Au lieu des pratiques anciennes, conformes à la mode la moins avancée de France, que Lebreton suivit dans cette architecture, la décoration des dedans offre ce que l'Italie était alors capable de produire de plus éclatant.



Cliché Neurdein.
Porte sur le jardin de Diane.

Ces décorations furent conduites par deux maîtres célèbres dans l'histoire de nos arts, le Rosso Florentin, qu'on nomma Maître Roux, et le Primatice, né à Bologne, qui bientôt pourvu de l'abbaye de Saint-Martin-es-Aires de Troyes, ne fut depuis appelé que l'abbé de Saint-Martin.

Leur œuvre en grande partie détruite n'est plus visible maintenant qu'en quatre endroits, qui sont la galerie de François Ier, autrefois dite des Réformés, la chambre de la Duchesse d'Étampes, le salon dit de François Ier, et la salle de Bal. Seule la décoration des trois premiers remonte aux plus anciens temps du château.

On y voit régner le même genre d'ornement, consistant dans l'emploi mêlé de la peinture à fresque et des bas-reliefs de stuc. Les sujets peints y sont présentés dans de grands cartouches en saillie enrichis d'ornements de l'espèce la plus variée et de l'invention la plus ingénieuse, qui couvrent l'espace alentour. Parmi ces ornements sont mêlés çà et là de

plus petits cartouches portant des fresques en miniature. Quelquefois dans les vides que ces ornements laissent, le fond de la muraille apparaît, peint de divers motifs rehaussés d'or.

Ainsi réglé, ce mélange de stuc et de peinture se déroule en frise continue au-dessus d'un lambris de noyer, chargé d'ornements de très bas relief. Par-dessus s'étend un plafond de caissons compartis, dont les poutres paraissent reposer sur quelques termes ou statues mêlés parmi les stucs.

On demande à qui doit être rapportée l'invention de cette sorte d'ordonnance et des ornements qui l'accompagnent. Elle n'appartient pas aux Français : des artistes venus d'Italie l'ayant avant tous autres pratiquée chez nous. Cependant en Italie même, rien de pareil ne s'était vu encore. Le mélange du stuc et de la fresque que le Rosso et le Primatice avaient appris dans leur pays, y servait à composer des ouvrages d'un autre style. Ce que le second de ces peintres a fait à Mantoue sous Jules Romain, est excessivement différent de ce qui se voit à Fontainebleau. Pour mieux confirmer ces remarques, le commandeur del Pozzo Italien, qui visita Fontainebleau sous Louis XIII, appelle dans son Journal, ce genre « la mode française ». Il faut donc avouer qu'il a pris naissance à Fontainebleau : ce qui ne laisse pas d'être remarquable, si l'on considère la grande fortune qu'il devait faire par toute l'Europe. J'incline à croire que le Rosso en fut le véritable inventeur, et que le goût du roi y eut part.

On a écrit que des ouvriers français avaient compté au moins pour beaucoup dans l'exécution de ces ouvrages, mais les comptes consultés ne nous montrent pas cela. Venant en premier rang au-dessous des artistes *deviseurs* (c'est-à-dire conducteurs de l'œuvre), on voit surtout des Italiens comme eux. Il y avait alors deux équipes, l'une travaillant sous le Rosso, composée de Pellegrin, Jean de Majoricy, André Seron, Juste de Just, qui sont de cette nation, des Flamands Josse Fouquet et Léonard Thiry, et de trois Français : Simon Leroy, Claude Badouin et Charles Dorigny ; l'autre travaillant sous le Primatice, composée de Nicolas Belin de Modène, de Barthélemy de Miniato et de Laurent Renaudin ; ces deux derniers de Florence.

Telles sont les conditions dans lesquelles fut conduite la décoration du château. Nous voyons qu'en 1533 on décorait l'appartement du roi, en 1534 celui de la reine. Ni les guides imprimés, ni les gardiens qui font visiter le château ne désignent la place de ces appartements.

Celui de François Ier comprenait la chambre de Saint-Louis, la cham-

bre auprès, autrefois nommée le Buffet, et ce que nous appelons la salle du Conseil. La première lui servait de chambre à coucher, la seconde de salle à manger, la troisième de lieu de repos ou de travail. On disait alors *chambre*, *salle* et *cabinet* : l'appartement d'un grand se composait de ces trois pièces. Celles dont je parle avaient d'abord été destinées à Louise de Savoie, mère du roi. Le choix qui se fit pour son usage de l'endroit le plus honorable du château, fut sans doute un effet de la grande déférence que ce prince avait pour sa mère. Il était veuf alors, et prit pour son logis la partie qui revint depuis à la reine. Louise de Savoie étant morte, et François Ier ayant épousé Éléonore d'Autriche sœur de l'empereur, ce monarque prit pour lui l'appartement de sa mère, et sa femme fut logée dans celui qu'il quittait. Ce fut l'arrangement définitif.

On peut voir qu'à ce qui fit l'appartement du roi, la galerie servait de dégagement. Nul doute qu'on n'ait voulu que cette galerie fût voisine du lieu de résidence du souverain.

Elle était en ce temps-là le seul lieu préparé pour ces réunions de cour, dont le règne de François Ier avait vu commencer l'éclat. On sait quel agrément nouveau y jetait la présence ordinaire des femmes. Auparavant la coutume avait été de séparer la cour du roi de celle de la reine. François Ier les réunit. Nous savons aussi que le grand nombre des prélats qu'il voulut avoir à sa cour, en fut regardé alors comme un grand ornement. Jamais ces foules brillantes, jamais le faste qu'elles affectaient, n'avaient encore trouvé de cadre comparable à celui qui s'ouvrait pour elles. Le renom de cette galerie fut égal à l'importance de l'usage qu'on en fit; l'ornement magnifique dont on la décora, mit le comble à cette célébrité.

Une fausse opinion a prévalu, que cette décoration était l'œuvre à la fois du Primatice et du Rosso, le premier tenu pour l'auteur des stucs, le second pour l'auteur des peintures seulement. Les gardiens du château, après les guides écrits, répètent tous les jours cette erreur. La vérité est que le Rosso, qui y besogna huit ans, de 1533 à 1541, a fait les stucs comme les peintures.

Celles-ci composent une suite de treize sujets ou tableaux principaux, tirés de l'allégorie, de l'histoire et de la fable. Leur choix recherché atteste l'érudition des humanistes de la Renaissance, qui certainement les ont dictés. Elle est telle que plusieurs restent sans explication. Voici ces sujets, en partant de la chambre du Roi, face aux fenêtres : l'Amour châtié par sa mère pour avoir aimé Psyché, l'Éducation d'Achille, un Naufrage, Amphinomus et Anapicus portant leurs parents hors de l'embra-

sement de Catane (pris mal à propos pour celui de Troie), une composition dont le sens échappe connue sous le nom de l'*Éléphant Royal*, l'Appareil d'un Sacrifice. Du côté des fenêtres sont : le Combat des Lapithes et des Centaures, la Fontaine de Jouvence, Vénus qui pleure Adonis, Cléobis et Biton, enfin deux tableaux à la gloire de François Ier, l'Unité de l'État et l'Ignorance chassée.



Cliché Neurdein.

Chambres de Saint-Louis et du Buffet.

Tout porte à croire que le milieu de ce côté fut destiné à recevoir la Nymphe de Fontainebleau, que Boyvin a gravée avec les stucs visibles en cet endroit. Sans doute la mort du Rosso, qui l'empêcha d'achever tout à fait cette galerie, fut cause que le Primatice y a peint Danaé. Quelques auteurs ont imaginé que celle-ci représentait la duchesse d'Étampes, et la Nymphe omise Diane de Poitiers, et que le Primatice, qui servait la première, avait été bien aise, pour lui plaire, d'effacer l'ouvrage d'un rival. Tout ce conte n'est qu'une fantaisie dénuée de preuves et même d'apparences.

En face de ce tableau s'ouvrait un cabinet qu'on supprima quand la galerie fut doublée sous Louis XV de l'aile où logea depuis Napoléon. Auparavant deux rangées de fenêtres lui donnaient jour sur les jardins. Ce cabinet n'a jamais contenu les bijoux du roi, comme on le trouve imprimé. On y voyait un tableau que Louis XIV fit détruire pour son indécence, et remplacer par un de Louis Boulogne. Quand plus tard on mura

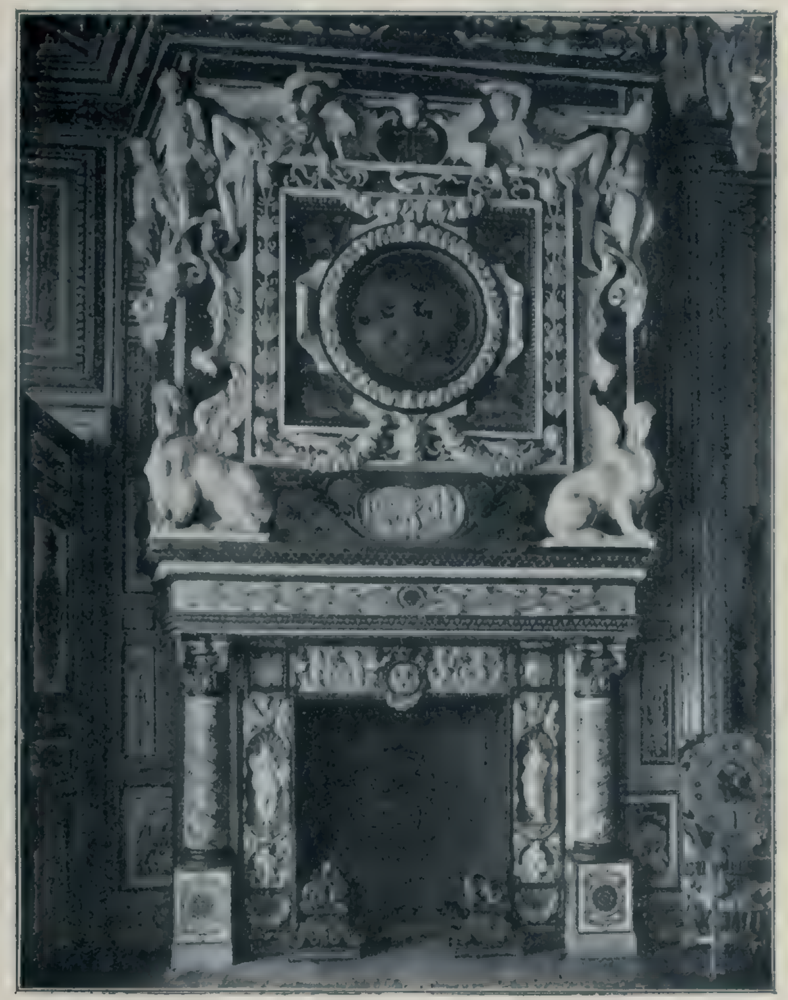
cette entrée, ce dernier fut placé au mur de la galerie et renfermé dans un cartouche de stuc moulé sur celui qui fait face. Louis-Philippe enfin l'en fit ôter, et peindre par Couder à la place, la Nymphe de Fontainebleau d'après la gravure de Boyvin.

Cette peinture est extrêmement mauvaise. Il faut en dire autant de toute la restauration, que le même peintre a conduite de celles du Rosso, depuis continuée par Brisset. Elles sont maintenant au point de ne plus représenter le moindre trait de l'original. Pour juger de ce qu'elles furent dans le temps, on ne dispose plus que des gravures anciennes, et de ce qui peut être retrouvé des dessins originaux du maître.

Seuls les stucs nous conservent la merveille du passé. Il faut avouer que rien n'est plus digne de la curiosité du visiteur. Le Rosso y a laissé les preuves d'une extraordinaire fertilité, et la preuve qu'il mérite de porter, avant le Primatice, le nom d'inventeur du style d'ornement de Fontainebleau.

Rien ne peut exprimer la richesse et la variété de cet ouvrage. Ce qu'il offre ne ressemble à rien de ce qui s'est quelquefois pratiqué ailleurs. L'artiste n'a pas seulement varié de détails originaux une ordonnance uniforme dans l'ensemble. Dans le même espace à remplir, autour du même tableau qu'il s'agit d'encadrer, treize fois il a repris sur de nouveaux principes la distribution de ses ornements : tantôt creusant des niches dans la muraille, tantôt y ménageant, pour des sujets secondaires de larges espaces à peindre. Ici des cuirs, des bas-reliefs, des guirlandes, des consoles, ailleurs de hautes figures dans une attique simple, composent toute la décoration. Tantôt il dispose des colonnes, tantôt un réseau de lignes rigides enferme des stucs plats imités des anciens. En plusieurs endroits on dirait qu'il n'a pu se rassasier de figures : quatre génies, quatre termes, deux statues ; en d'autres, à des cartouches jumeaux il adosse seulement des petits enfants. Tous les âges ont servi de modèle ; garçonnets, enfants, jeunes gens, vieillards ; des philosophes, des soldats, des augures, des femmes, des génies, des satyres, debout, assis, volants, supportant les corniches, courant en frises sur la bordure des cadres ou accroupis au-dessous ; toutes les imaginations de la fable, toutes les étrangetés de la fantaisie, toutes les suggestions de l'archéologie et de l'histoire sont répandues en averse sur ces murs. Dans ce flot tumultueux et charmant, autour de la figure humaine, les ornements se renouvellent sans fin. Les beaux fruits tressés en guirlande, les enroulements, les feuillages, les mufles de lion, les masques tragiques, les bucranes, les salamandres, les masques adossés, les coquilles, les gaines, les urnes,

puis les animaux, oiseaux et chiens, donnent l'idée de ressources infinies, en même temps que d'une science consommée et d'une adresse incomparable. L'exécution n'a pas moins d'éclat que le génie n'étale de prestiges.



Cliché Neurdein.

Cheminée de l'ancienne chambre de la Reine, décorée par le Primatice.

Toutes les parties du maître ornemaniste sont en perfection dans cet ensemble, et l'œil y reconnaît un des fameux exemples que les siècles passés nous offrent à cet égard.

Cette partie n'a reçu de mutilation qu'une seule, par l'effet du grand escalier ouvert sous Louis XIV derrière le Fer-à-Cheval, et débouchant au bout de la galerie. Une partie des stucs anciens à droite de la porte à

disparu. A gauche une figure est refaite en symétrie, d'un excellent style, par Mazière et Langlois.

Sous le même prince fut aussi refaite la porte au fond de la galerie, que Poërson décora d'un camaïeu à la louange de François Ier. A cette place se voit repeint arbitrairement par le restaurateur, la Dispute de Neptune et de Minerve.

Quant aux ornements qui décorent le côté de l'entrée vers la chambre de Saint-Louis, une partie est du XVIIIe siècle. Quatre enfants jouant avec le chiffre de François Ier sur deux frontons où se voit la Salamandre, sont certainement de cette époque. En ce qui concerne le buste du roi, que des descriptions du temps nous font voir aussi à cette place, il est possible qu'il ait été refait, ainsi que la guirlande de fruits qui l'environne.

A tout ceci, dans le genre de l'ornement encore, ajoutons le beau lambris, sculpté aux devises de François Ier, par Scibec de Carpi, dit maître Francisque, dont on n'a que ce seul ouvrage.

Il faut maintenant passer à ce qui composa l'appartement du roi proprement dit.

Sa chambre auprès, ou chambre de Saint-Louis, ne contient plus un seul des ornements qu'elle eut. Le Primatice en était l'auteur. On les a supprimés en 1757, et tout en a péri, quoique on eût pris soin de faire lever les fresques de dessus la muraille par Picault, spécialiste en ce genre. Des stucs les accompagnaient, dans le genre de ceux de la galerie. Un dessin original du maître, exposé au Louvre, montre une partie de ces stucs ; d'autres parties sont gravées par Guérineau. Quatre des sujets peints, copiés par le Flamand Diepenbeck, sont dans la collection Albertine à Vienne, et au Cabinet des Estampes de Paris.

La salle du Roi eut aussi des stucs et des peintures. Quatre grandes armoires décoraient le cabinet, peintes de figures dont quelques dessins originaux subsistent dans les collections. Sur la cheminée se voyait la belle composition de la Forge de Vulcain, que le maître au monogramme F. G. a gravée.

L'appartement de la Reine, qui venait à la suite comprenait, comme celui du roi, trois pièces depuis le salon de Louis XIII, jusqu'à celui des tapisseries. Celui-ci servait de cabinet, celui-là de salle. Le salon dit de François Ier entre les deux, faisait la chambre. Le nom qu'on lui donne, tout moderne, ne correspond à rien de réel ; de plus il fait un anachronisme, puisqu'en fait de salon, le temps de François Ier n'a pas plus connu le mot que la chose.

Cette chambre ne conserve d'ancien que sa cheminée, dont Castellan proposait d'attribuer le stuc à Benvenuto Cellini. Les gardiens ont retenu cette attribution, à laquelle toute apparence manque : Benvenuto n'ayant jamais manié le stuc. Tout l'ouvrage est du Primatice. On y voit peint de sa main au milieu les Noces de Vénus et d'Adonis, d'après un dessin de Jules Romain, exécuté en stuc au palais du Té, et qu'il avait rapporté de Mantoue. Quant aux bas-reliefs, ils sont d'une élégance parfaite. Deux



Cliché Neurdein.

Galerie de François Ier, décorée par le Rosso.

chimères assises occupent les angles, et dans le haut sont quatre génies ailés avec des égipans sous la corniche. Le reste a des cuirs, des têtes de bouc, des mascarons et des guirlandes, qui ne le cèdent à ceux de la galerie ni pour le style, ni pour l'exécution. Au bas est un camée représentant une scène militaire romaine, de l'effet le plus relevé. Au-dessous du manteau était un long bas-relief, dont une aquarelle de Percier conserve le souvenir, et que la restauration a supprimé. Des biscuits de Sèvres en couleur, qui font le tour du coffre, en tiennent la place. Les colonnes courtes aux deux côtés de ce coffre, ont été peintes, ainsi que la plate-bande, d'ornements voyants et ridicules.

J'ai dit que la chambre de la Duchesse d'Étampes faisait le troisième des exemples conservés de ce genre de décoration.

Cette favorite célèbre, dont la beauté fit un temps l'admiration de la cour, s'était élevée dans la faveur au retour de la captivité de Madrid. Sa part dans les intrigues de cour et dans la protection donnée aux arts, firent d'elle un personnage bien plus important que Mme de Chateaubriand dont elle prenait la place.

Elle eut sa chambre au haut de la grande vis à l'opposé de l'appartement du roi. On va répétant que les peintures de cette chambre ont été exécutées par Nicolo dell'Abbate. Mais cela n'est vrai que des deux sujets du fond, qui remplacèrent deux fenêtres aveuglées en 1570 par la construction de l'aile de la Belle-Cheminée. Auparavant cette chambre prenait jour d'un côté sur la cour Ovale, et de l'autre sur la place vers l'Étang, que nous nommons cour de la Fontaine. A cette situation, la plus agréable de tous ces appartements, elle joignit le prestige des ornements splendides dont nous contemplons les débris.

Le Primatice les exécuta vers 1543, avec le secours de ses aides ordinaires. Ils n'apparaissent plus qu'en désordre, à cause de la transformation qu'on fit de cette chambre en escalier, sous Louis XV, et de la restauration inexacte opérée par Abel de Pujol. Au milieu de la muraille à gauche, le Banquet de Babylone tient la place de l'ancienne cheminée détruite, sur le manteau de laquelle était représentée la Visite de Thalestris à Alexandre. Le médaillon à droite est inventé. Il contenait un sujet dont le dessin est dans la collection Albertine de Vienne. Tout ce côté de la chambre fut repeint sur une surface d'où le trait même avait disparu. Toutes les autres parties présentaient au contraire des traces suffisantes des peintures, qu'on a refaites sur ces débris. Ce sont, en commençant au fond : Une femme nue avec Alexandre, faussement donnée pour Thalestris ; Alexandre serrant les poèmes d'Homère ; l'histoire de Timoclée, dame Thébaine, amenée devant le conquérant ; le même offrant une couronne à Campaspe ; le même enfin domptant Bucéphale, dans le médaillon au-dessus de la porte d'entrée. En face, le sujet d'Alexandre cédant Campaspe à Apelle, copié sur une estampe ancienne, a repris la place qu'assignent les anciennes descriptions.

Il est facile de voir où tend le choix de ces divers sujets, qui représentent le Macédonien plus en héros de roman qu'en conquérant. La glorification détournée de Campaspe en faisait l'objet naturel dans cet appartement d'une maîtresse royale. Mme d'Etampes protégeait le Primatice ; ainsi on peut imaginer que ce peintre s'en fit volontiers l'interprète.

Toutes ces peintures refaites ne sont que peu au-dessus de celles de la galerie ; et l'on ne doit pas plus y chercher le Primatice que le Rosso dans cette dernière. Mais l'ornement de stuc est admirable. Il offre vingt grandes figures de femmes avec des termes entre deux, et des triades d'enfants en trophée tenant des guirlandes au-dessus des médaillons. La tradition attribue à Marie Leczinska des bouts de draperie légère qui voilent les nudités. Au-dessus des grands tableaux paraît la salamandre, dont la présence seule suffirait à attester le temps de François Ier.



Cliché Ménard.

Jupiter et Danaé. Cartouche de la galerie de François Ier, par le Primatice et le Rosso.

Tels sont les témoignages que le château conserve, en fait de décoration, de l'œuvre de ce prince. Auprès de cette dernière, au-dessus de la porte Dorée, s'en trouvait une dont l'usage nous échappe, et qui a fait partie depuis de l'appartement de Mme de Maintenon. Elle offrait le même mélange de stuc et de peinture, dont pas un vestige n'est resté.

Finissons donc par où d'autres commencent, je veux dire par la porte Dorée, qui donnait entrée au château.

Un porche ouvert suivi d'un vestibule la compose. Dans le premier sont deux lunettes peintes de l'histoire d'Hercule, qu'on voit d'un côté habillé par Omphale, de l'autre en train de repousser Pan qui poursuivait celle-ci dans son sommeil, sujet tiré des Fastes d'Ovide. Dans le vestibule, la voûte surbaissée montre à son sommet Jupiter foudroyant les Titans, et l'Aurore chassant les Songes funestes. Sur les retombées, l'artiste a

représenté Tithon et l'Aurore, Hercule qui navigue en compagnie des Argonautes. Pâris blessé sous les murs de Troie, et Junon chez le Sommeil. La restauration de ces sujets, conduite sur les débris subsistants de la peinture, a changé le dernier en Diane et Endymion, faisant un jeune homme du vieillard que les dessins originaux nous montrent. A la voûte, une figure a été supprimée faute d'en pouvoir reconnaître les débris. Seuls les sujets du porche ouvert, entièrement effacés alors, ont été refaits sur les gravures. Ces témoignages de négligence s'accordent parfaitement avec la médiocrité de cette restauration, exécutée par Picot. Ce peintre croyait en y vaquant restaurer l'ouvrage du Rosso. Il est certain qu'il est du Primatice, qui l'acheva en deux fois, le porche en 1535, et le vestibule en 1544.

Le dessein du roi avait été d'orner fort richement cette porte. On y avait requis Jérôme della Robbia, connu pour sa poterie peinte, dont il habilla le château de Madrid au bois de Boulogne. Il dut exécuter pour le tympan de cette porte une couronne de fleurs et de fruits, qui peut-être ne fut jamais posée. Plus tard Cellini entreprit de décorer le devant de la voûte du bas-relief de bronze de la Nymphe de Fontainebleau qui est au Louvre, et de deux Victoires en écoinçon. Ces Victoires, aujourd'hui perdues, sont cependant connues par des moulages conservés au musée des Arts Décoratifs. De tant de projets somptueux nous ne voyons d'effet qu'un tympan orné, sous la voûte, où deux figures de Renommées d'une époque postérieure accompagnent la salamandre, refaite dans les temps modernes.

Tout ce que nous venons de parcourir donne l'idée du cadre immédiat où se déroulaient les splendeurs de cour. Il compose l'état essentiel de la résidence royale. Il n'en épuise pas les annexes et ce que le château eut de somptueuses dépendances en plusieurs genres.

Sous la galerie, prenant vue sur l'Étang, se développait l'appartement des Bains. Ses six chambres, décorées magnifiquement et dont la première était peinte de l'histoire de Calisto par le Primatice, détruites en 1697, sont maintenant remplacées par des appartements modernes. Un peu plus loin, contre le Pavillon des Poëles et trempant dans l'Étang, était la galerie Basse, depuis abattue avec ce pavillon, toute ornée de stucs et de peintures par le Primatice et le Rosso.

Mais encore, mais surtout, menant de ce pavillon à la grille actuelle, et longeant la cour du Cheval Blanc, c'était la fameuse galerie d'Ulysse, orgueil de Fontainebleau pendant deux siècles, et dont la destruction, ordonnée en 1738, excita des regrets unanimes, ressentis même chez

l'étranger. Elle mesurait cent cinquante mètres de long et ne comptait pas moins de cent soixante et un sujets, peints tant à la voûte que sur les murailles. Ces derniers, au nombre de cinquante-huit, représentaient l'histoire d'Ulysse, d'où cette galerie tirait son nom. Van Thulden, élève de Rubens, les a gravés. Ceux de la voûte sont en partie connus par les dessins originaux du maître. Ils étaient répartis en quinze travées, dont l'enfilade dut rappeler les loges de Raphaël au Vatican. Autour de ces sujets, des arabesques variées, dont Ducerceau donne un échantillon dans une planche des Grandes Arabesques, recouvraient le fond de la voûte.



Boiseries de la galerie de François Ier, par Scibec de Carpi.

Tous ces ouvrages étaient du Primatice. L'exécution s'en poursuivit bien au delà du règne de François Ier. Même son successeur ne les vit point achever. Commencée en 1540, la galerie d'Ulysse ne fut à peu près terminée que trente ans après, en 1570. Nombre d'artistes italiens, à l'époque où nous sommes, y travaillaient sous la conduite du maître. C'était Virgile Baron, François Cachenemis, Jean-Baptiste Bagnacavallo, et Lucas Penni dit Romain. Un cinquième, Antoine Fantose, connu également comme graveur, peignait la partie d'arabesques.

On aimerait à savoir quelque chose des jardins, pour lesquels il n'est pas moins certain que de grandes dépenses furent ordonnées.

Ils étaient au nombre de trois : celui de la Conciergerie, dit à présent de Diane, le Grand Jardin, où se trouve maintenant le Parterre, et plusieurs autres aujourd'hui remplacés par le jardin Anglais, au nombre desquels était celui des Pins. Les deux premiers avaient peut-être reçu dès ce temps-là une partie des bronzes célèbres fondus d'après l'antique par le Primatice et Vignole, dans les creux rapportés de Rome.

L'épisode du voyage du premier dans cette ville est un événement assez connu. Dans un passage célèbre de ses Mémoires, Benvenuto Cellini rapporte qu'on ne l'entreprit que pour décrier ses ouvrages, par la comparaison de ces bronzes copiés de l'antique.

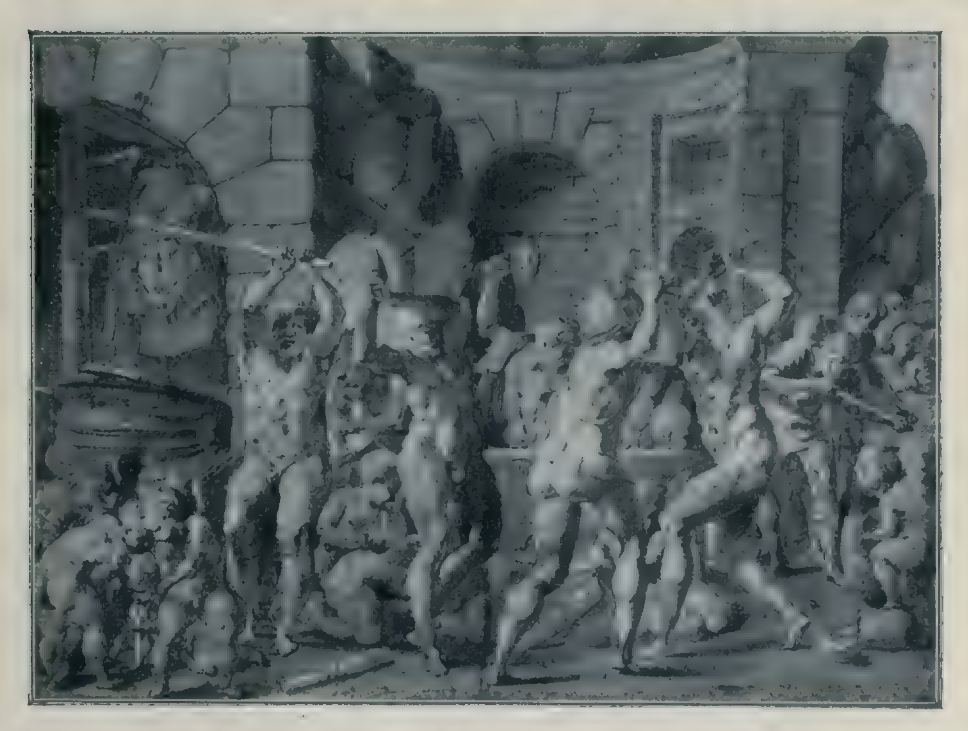
On sait l'histoire de la présentation de ce Jupiter d'argent qu'il avait fait, au milieu de la cour assemblée pour voir en même temps les antiques, et comment s'ensuivit, en dépit de cette embûche, la confusion de ses ennemis. Cette présentation eut réellement lieu, au mois de janvier 1545, dans la galerie de François Ier, en présence du roi et de la cour, mais sans aucune comparaison du genre de celle qu'il a décrite. Dans une lettre qui n'a vu le jour que récemment, et qui mérite bien plus de créance que le récit de Cellini, Alvarotto, ambassadeur de Ferrare, raconte justement la scène ainsi :

« Sa Majesté, dit-il, y alla, et avec lui était Mme d'Etampes. Benvenuto dressa ce Jupiter à la plus grande satisfaction de sa Majesté... Mme d'Etampes dit tout haut, de manière que sa Majesté et tous les autres l'entendirent : « Voilà ce qui coûte dix mille francs et que l'on met quatre ans à « faire ». Benvenuto répartit : « Voilà un des ouvrages qu'on a su fournir en « quatre ans en plus de la quantité d'autres qui comptent pour plus de « quarante mille francs ». La querelle là-dessus s'allume en présence du roi et de toute la cour, entre la favorite et Cellini, qui répond : « Je n'ai « point de compte à rendre de mes ouvrages à personne qu'à sa Majesté ». Elle répondit : « Et que dirais-tu si tu avais à répondre à d'autres encore « qu'à sa Majesté ? » Benvenuto dit : « Si j'avais à rendre compte à d'autres, « je ne resterais pas ici ». Madame repart : « Que dirais-tu, si tu avais à « rendre compte à moi aussi ? » Benevenuto dit : « Si j'avais à rendre « compte à vous, je ne resterais pas chez sa Majesté ». Alors le roi dit : « Assez, assez. »

La visite aux antiques que ramenait le Primatice eut lieu sans tant de querelles et d'une manière plus honnête. Un autre ambassadeur de Ferrare, Calcagnino, nous en fait le récit à son tour : « Avant de quitter Fontainebleau, dit-il, je voulus voir certaines belles statues de bronze que sa Majesté très chrétienne fait faire et qui sont presque achevées. Pendant que j'étais dans la chambre, le roi survint, tenant par le bras madame d'Etampes et avec lui seulement notre révérendissime cardinal, monseigneur d'Annebaud, une sœur de madame d'Etampes et deux demoiselles. Ils demeurèrent là un bon moment à deviser, et sa Majesté montrait à madame d'Etampes une Vénus, et comme elle avait le corps parfaitement bien fait : laquelle ne répondit rien, mais se contenta de sourire, et,

quittant le bras du roi, entra dans une chambre où les autres dames étaient à se chauffer. Le roi resta quelques instants avec monseigneur le cardinal, à discourir sur le mérite de ces figures. »

Cette lettre est du 23 décembre 1543. Les antiques furent exécutées dans une fonderie exprès montée à Fontainebleau. Elles comprenaient dix pièces, dont cinq subsistent et font au Louvre l'admiration des connaisseurs. Ce sont l'Ariane, le Laocoon, l'Hercule Commode, la Vénus de Gnide et l'Apollon



La forge de Vulcain. Tableau de la cheminée dans l'ancien cabinet du Roi.
(D'après le dessin du Primatice, au Louvre).

du Belvédère. L'Ariane occupa depuis le Grand Jardin, ainsi que le Tibre, fondu à la Révolution. Celui de la Conciergerie eut le Laocoon, en même temps qu'un Tireur d'épine, aujourd'hui pareillement au Louvre, fondu en Italie, et remis en présent au roi par le cardinal de Ferrare.

Le petit pavillon au milieu de l'Etang, plusieurs fois rebâti depuis et en dernier par Napoléon, remonte dans sa première forme à ces temps-là. On a dit que François Ier y venait pêcher. Quant à la légende selon laquelle quelques-unes des carpes de l'étang remonteraient à ce prince, elle paraît tout entière sortie de l'imagination des visiteurs de Fontainebleau.

Dans le jardin des Pins d'autres ornements se font voir. C'était

d'abord un petit édifice, adossé au coin de ce jardin vers la rue, qu'on appelait le pavillon de Pomone. Il était ouvert de deux côtés et décoré de deux tableaux à fresque, œuvres rivales du Primatice et du Rosso. Des stucs, dont une estampe subsiste, accompagnaient ces deux morceaux, connus par les dessins de ces maîtres. Puis en retournant vers le château, c'était la grotte du Jardin des Pins.

Celle-ci subsiste sur la petite cour qu'on a distraite de ce jardin. On l'avait longtemps négligé. Les soins qu'on a recommencé de lui rendre font regretter l'abandon d'autrefois. Ils ont eu pour effet, en supprimant les portes, de permettre au vent et à la pluie d'abîmer ce qui reste d'ornement à la voûte. De plus les débris du portique de Serlio, démoli dans la cour Ovale ont servi à former au-devant de cette grotte une ruine romantique ridicule.

C'est une de ces fabriques d'ancien style, qu'on appelle quelquefois nymphées, décorées d'ornements rustiques, où des substances brutes en apparence, pierres, cristaux et coquilles servent à composer une architecture régulière. Elle forme au rez-de-chaussée de l'unique pavillon qui reste des constructions primitives de ce côté, une voûte basse précédée de trois arcades rustiques, dont quatre Atlas et deux Termes (l'un de ces derniers caché ou disparu) supportaient l'entablement. La posture contrainte de ces Atlas, leurs proportions massives, jointes à la rudesse calculée de l'exécution, fait une beauté d'un genre particulier à laquelle les dedans ont cessé de répondre. Le Primatice les avait peints de trois sujets ronds à la voûte, dont quelques débris s'aperçoivent encore, et dont ses propres dessins nous rendent une partie. Autour se reconnaissent les divisions de la voûte, marquées par des cristaux d'aragonite, enfermant des feuillages peints à fresque et divers animaux en bas-relief de stuc.

On ne peut éviter en parlant de cette grotte de faire mention des fables auxquelles quelques écrivains en crédit ont donné cours d'après Mme de Villedieu, auteur de romans sous Louis XIV, qui ne prétendit jamais enseigner l'histoire. Cette dame suppose qu'on se baignait dans cette grotte, et que François Ier y avait une cachette, qui permettait de voir les dames dans le bain. Moyennant cet artifice, le roi Jacques V d'Ecosse est supposé surprendre madame Madeleine, fille du roi, qu'il épousa. La vérité est que personne ne se baigna jamais dans cette grotte, pas plus que dans celle d'Apollon à Versailles. Elle n'était pas destinée à cela, et j'ai remarqué plus haut où se trouvaient les bains. Pour l'opinion également répandue qui met au-dessus de la grotte du jardin des Pins l'appartement de la duchesse d'Etampes, elle vient de la même source et n'est pas plus raisonnable.

La description de tant d'ouvrages du mérite le plus éclatant servira à comprendre ce nom de « nouvelle Rome » qu'un Italien donnait à Fontainebleau. Il faut ajouter la présence de tant d'artistes éminents dont les talents y tenaient école.

Depuis 1540, Serlio, attiré de Venise, y résida avec le titre d'architecte du roi. Plusieurs de ses admirables livres furent publiés dans le temps qu'il occupa cette charge, et les plus grands artistes français de



Stucs et peintures de l'ancienne chambre de la duchesse d'Etampes, par le Primatice.

la génération nouvelle, Philibert Delorme et Jean Goujon, ont rendu hommage à l'influence qu'il exerça sur notre architecture.

Cependant on ne lui voit donner le plan de pas un bâtiment du château durant tout ce temps. Il paraît bien que la cabale des maçons, liguée pour le maintien d'un régime qui leur permettait les détournements d'argent, fut cause de tenir cet architecte à l'écart. Il est possible pourtant que la grotte du Jardin des Pins soit de lui. On l'édifia en 1543, et le modèle des Atlas fut fait par Antoine Jacquet de Grenoble. Le style en est italien pur, et tout à fait dans le goût de Serlio.

Un autre morceau d'architecture de style italien dans le même temps, fut la fontaine construite sur la place vers l'Etang, matière à de grandes

rivalités, au témoignage de Cellini, entre celui-ci et le Primatice, et que ce dernier finit par édifier. Elle supportait une statue d'Hercule, œuvre de Michel-Ange, dont tout vestige a disparu.

A cette école d'architecture, à laquelle la présence d'un aussi grand architecte que Vignole apporta sans doute quelque appoint, à celle des peintres et des sculpteurs, à celle de la fonte de bronze, ajoutons celle des tapisseries. François Ier en établit une manufacture à Fontainebleau, d'où devaient sortir ces pièces agréables, malheureusement conservées en petit nombre, où des sujets en médaillon s'environnent d'arabesques dans le genre de celles de la galerie d'Ulysse. La galerie de François Ier servit aussi de modèle à cette manufacture. On en fit de grandes tentures, où l'ornement de stuc se trouvait reproduit avec les sujets qu'il renferme.

Enfin un autre art moins altier, mais qui sert d'interprète à tous, la gravure, fleurit à l'ombre de ceux-là. Fontainebleau eut ses graveurs, comme les Gobelins plus tard devaient avoir les leurs. Une quantité de pièces excellentes, dont M. Destailleur a signalé le mérite, composent ce que les amateurs appellent l'école de gravure de Fontainebleau. Le maître au monogramme L. D., Fantose, Dominique Florentin, le maître au monogramme F. G., le français René Boyvin, sont les auteurs de ces estampes, les premières passables qu'on eût gravées chez nous.

A tout ceci il faut joindre le prestige des collections les plus rares réunies par le roi dans tous les genres. Ces collections satisfaisaient en lui un goût du beau et de la science, dont Fontainebleau devint le lieu d'exercice favori.

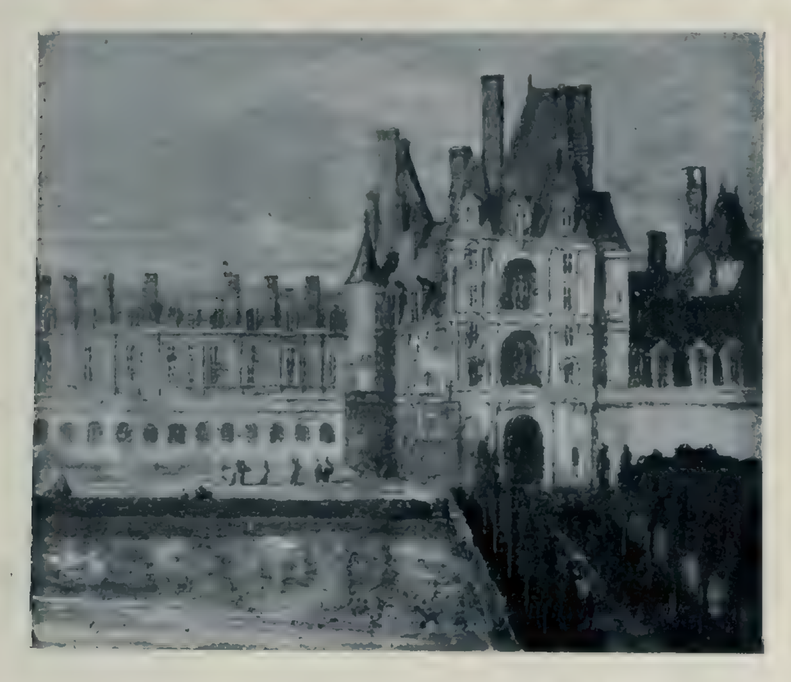
« A l'écouter, écrit Cavalli ambassadeur de Venise, on reconnaît qu'il n'est chose, ni étude, ni art, sur lesquels ce prince ne puisse raisonner très pertinemment et qu'il ne juge d'une manière aussi certaine que ceux-là même qui y sont spécialement adonnés. Ses connaissances ne se bornent pas simplement à l'art de la guerre..., il est très expérimenté dans la peinture, en littérature, dans les langues, etc. ». Tableaux, livres, bijoux précieux, s'entassèrent dans le château. Dans le célèbre cabinet des Bagues, qui faisait le dernier étage de la tour du Donjon, furent conservés les émaux, les camées, les orfèvreries, les pierres gravées : œuvres de Cellini, de Léonard Limousin, de Mathieu del Nassaro et d'autres.

Au-dessus de la galerie fut la bibliothèque, dont l'illustre Budé fut bibliothécaire. Elle excitait l'admiration universelle. On ne manqua pas de la comparer à la bibliothèque d'Alexandrie. Bientôt enrichie des livres que le roi avait aussi à Blois, et de la bibliothèque de Moulins, confisquée sur le connétable de Bourbon, elle compta au nombre des trésors de la

France et de la Chrétienté. Les manuscrits grecs qu'elle contenait, et qui étaient de toute rareté alors, en faisaient en partie la gloire.

« Le roi, dit le P. Jacob, envoya en Orient, tant pour enrichir cette très riche bibliothèque, que pour faire enseigner publiquement les langues grecque, latine et hébraïque. »

A l'égard de la peinture, il faut remarquer l'endroit qu'il choisit pour garder les tableaux achetés en Italie, ou obtenus des peintres qu'il avait à ses



La cour de la Fontaine et la porte Dorée en 1540 (peinture de la galerie de François Ier).

gages. Cet endroit était l'appartement des Bains. Des témoignages certains permettent de garantir ce fait. Des salles destinées soit au bain, soit au repos qui l'accompagne, reçurent les collections royales, et furent le berceau de notre musée du Louvre. Le plaisir des arts chez ce roi trouva place parmi les délassements physiques, et, comme pour attester la sincérité de son goût, la peinture paraît n'y avoir eu d'autre rôle que de fournir à la volupté.

Quelques-uns de ces tableaux se trouvaient dans les chapelles. Saint-Saturnin eut la Visitation du Piombo, et la chapelle au-dessus la Notre-Dame de Raphaël, qui l'une et l'autre sont au Louvre. Du côté des bains, figurèrent le Saint Michel et la Sainte Marguerite de Raphaël, la Cha-

rité d'André de la Sarte, la Joconde, la Léda, l'Enlèvement de Proserpine, le Bacchus, la Belle Ferronnière, de Léonard de Vinci. Remarquons, en passant que ce fut là toute la part qu'ait jamais eu à Fontainebleau cet artiste, mort dix ans avant qu'on y fît rien, et que l'erreur populaire ne laisse pas d'associer aux décorations de ce château.

Jusqu'au jour où François Ier monta sur le trône de France, les plus grands protecteurs des arts n'étaient connus qu'en Italie. Le soin qu'il prit de se mettre au premier rang de ceux-ci, attira tout de suite les regards de l'Europe, et des artistes italiens les premiers. L'entreprise de Fontainebleau ne fut donc pas suivie, mais précédée de l'attention du monde civilisé. Rien n'en devait être perdu. Le renom de tout ce qu'offrait ce siège de la plus puissante monarchie de l'Occident, courut aux quatre coins de la Chrétienté. Le Vatican même fut effacé, et il n'y avait rien de comparable ailleurs. Cette grande réputation, faite de curiosité, d'étonnement, d'admiration et de quelque envie des nations rivales, à qui leurs moyens ne promettaient rien de pareil, doit être compté dans le tableau de la visite que l'empereur Charles-Quint fit à Fontainebleau en 1540.

On sait qu'il traversait la France pour aller combattre les Gantois révoltés. Le roi lui permit ce passage. Sa bonne grâce naturelle et l'esprit chevaleresque se réunirent pour faire à cet empereur un accueil des plus brillants. Le plaisir de montrer ce dont la monarchie était capable, en dépit des succès dont se vantait l'adversaire, entra certainement pour une part dans la réception de Fontainebleau.

L'empereur fut logé, à ce que dit la Chronique du roi François, dans « un somptueux logis de pierre fait en forme de pavillon tout à jour » qu'on croit être le pavillon des Poëles. C'était l'endroit le mieux situé du palais. Les dedans étaient magnifiques. « Au-dessus du plancher d'icelui étaient mises et apposées les armes dudit seigneur empereur avec l'aigle de sable en plusieurs lieux. Les salles, chambres et galeries étaient richement tendues de tapisseries, et décorés de beaux et riches tableaux et statues. »

De grandes décorations ordonnées à cette occasion, furent l'œuvre du Primatice et du Rosso réunis. Il n'en est resté ni dessins, ni estampes ; mais heureusement les anciennes descriptions permettent de s'en faire une idée.

Quand l'hôte du roi de France approcha du château, une troupe de personnes déguisées en dieux et en déesses bocagères sortirent du bois, et dansèrent un ballet rustique en sa présence. Il y eut là des sylvains et des hamadryades dont nous avons licence d'imaginer les bizarres et galants costumes. La grande érudition de l'époque se donnait carrière

dans ces fantaisies. Toute cette mythologie se dispersa ensuite et parut se retirer dans le bois. A l'entrée de la chaussée de l'Etang se dressait un arc de triomphe orné de trophées. Le roi et l'empereur y étaient peints, accompagnés de la Paix et de la Concorde. Il y eut aussi dans la place vers l'Etang, au lieu où devait s'élever la fontaine, une grande colonne ornée et dorée, qui jetait des flammes à son sommet, et, par différents orifices ménagés dans la hauteur, des ruisseaux de vin et d'eau pure.

On sait qu'en tout temps Fontainebleau eut le privilège des longs séjours



La grotte du Jardin des Pins.

du roi. Depuis que fut bâtie cette résidence, aucune autre ne le fixa pareillement. Presque partout ailleurs, il ne faisait que passer. Au milieu des incessants voyages qui composaient alors la vie d'un roi, Fontainebleau seule gardait quelque figure d'une résidence fixe et durable. Quand François Ier allait à Fontainebleau, dit Ducerceau, il disait « qu'il allait chez lui ».

Le dernier séjour qu'il y fit est du 31 juillet au 3 août de l'année 1546. Il mourut le 31 mars suivant à Rambouillet.

C'était la fin de la période héroïque de Fontainebleau et de la Renaissance française. Ni pour l'un ni pour l'autre ce ne devait être le signal de la décadence. D'autres allaient mettre une dernière main à l'œuvre et en assurer les destinées.



Cliche Neurdein.

Vue de la salle de Bal, décorée par le Primatice.

CHAPITRE II

LE CHATEAU SOUS HENRI II ET SOUS SES SUCCESSEURS

Le grand ouvrage du nouveau règne, recueilli comme un héritage de l'ancien, fut la salle de Bal, édifiée sur la cour Ovale entre la porte Dorée et les chapelles.

On a imaginé de la nommer galerie, afin de donner à Henri II sa galerie dans ce château comme François Ier y a la sienne. Cette désignation n'a pour elle ni la tradition ni le bon sens, puisqu'en effet ce n'est pas une galerie mais une salle. *Salle de bal*, c'est selon Philibert Delorme, le propre nom d'une salle royale en ce temps-là, lieu des réunions de cour, pour laquelle la galerie du Rosso semblait désormais trop étroite.

François Ier avait résolu d'y pourvoir. Il fit abattre la galerie d'abord élevée en cet endroit selon le devis de 1528, et élever à la place un bâti-

ment de largeur double, et extrêmement vaste dans toutes ses proportions. Serlio nous a laissé le récit en quelques lignes, de ce qui se passa à cette occasion. Selon ce que je crois avoir été la coutume d'alors, le maçon Lebreton conduisait seul l'ouvrage. Serlio, malgré son titre d'architecte du roi, n'y fut ni souffert ni consulté. Les murs s'élevèrent dans le style que nous voyons. Au dedans, tout était prêt pour recevoir une voûte, dont l'envolée énorme au-dessus de ce vaste espace n'eut pas manqué d'anéantir tout le grand effet qu'on attendait. Les consoles de pierre, visibles encore à mi-hauteur des murailles de cette salle, étaient placées, quand « survint, dit Serlio, un homme d'autorité et de plus de jugement que le *maçon* qui avait ordonné la chose ». Des commentateurs ont relevé ce mot de maçon, *muratore*, comme une injure à nos architectes français ; mais il ne signifie rien de pareil, c'était le propre nom de Lebreton. Quant à l'homme d'autorité et de plus de jugement que celui-ci, nous savons que c'était Philibert Delorme.

Le nouveau roi venait de le nommer surintendant de ses Bâtiments. Cette place, occupée jusque-là par des courtisans et des gens de robe, n'avait donné lieu à ancunes connaissances spéciales de vérifier l'ouvrage des entrepreneurs qui travaillaient pour la couronne. D'autre part, un architecte pourvu de ce seul titre, demeurait sans autorité. Il en fut autrement quand au titre et aux capacités d'architecte le commandement sur les bureaux fut joint. Il ne se fit plus ni devis ni paiements, qu'une autorité compétente n'en eût contresigné les ordres.

Le changement de régime à cet égard se sentit aux vérifications d'ouvrages dont les comptes anciens portent la trace, et que Delorme lui-même mentionne dans l'instruction du procès qui lui fut fait plus tard, disant que « le maçon de Fontainebleau devait dix mille livres pour avoir plus reçu qu'il n'avait fait d'œuvre ». Quant à la salle de Bal, dont sa nouvelle fonction lui assurait la conduite, Delorme changea le projet de voûte. « Il fit ôter les consoles de pierre, dit Serlio, et ordonna un plafond de bois. » Contrairement à une partie de ce témoignage, j'ai dit que ces consoles de pierre se voient encore. Le même Serlio a joint dans son livre un dessin de l'extérieur de cette galerie, telle qu'il l'aurait ordonnée lui-même, s'il en avait été chargé. On croira aisément que la différence avec le bâtiment de Lebreton est grande.

A cette correction de l'ancien plan ne furent pas bornées les preuves que Philibert Delorme donnait de ses talents. La porte d'entrée de la salle de Bal sur le vestibule qui précède, ainsi que la cheminée de cette salle, ne font pas moins l'éloge de sa manière. Il n'en est pas de plus

grande et de plus belle dans toute l'histoire de l'architecture française. Aussi n'y eut-il pas d'époque plus favorisée à cet égard. Nous sommes au temps où Lescot élevait le Louvre, Bullant les façades d'Ecouen, et le même Delorme la merveille d'Anet. Ces édifices marquent en architecture le vrai épanouissement de la Renaissance. Un calcul exact des proportions, l'imitation fidèle des ordres romains, l'abandon de cette façon de chapiteaux compliqués dont avait subsisté l'époque précédente, une utilisation universelle des motifs appris dans les stucs du Rosso et du Primatice, en font le caractère général.

La cheminée de la salle de Bal est ornée d'un ordre ionique de pilastres accouplés sur le manteau. Le coffre est accompagné de deux colonnes qui donnent de la sécheresse à tout l'ouvrage ; mais un autre motif tenait jadis cette place. C'était deux des pièces fondues par le Primatice et Vignole, reproduisant deux satyres canéphores qu'on peut voir au musée du Capitole, conservés en ce temps-là au palais della Valle, maintenant Massimo. Ces satyres furent détruits à la Révolution, et Napoléon fit placer les deux colonnes que nous voyons.

D'accord avec le style de cette cheminée sont les lambris, couverts de pilastres et de moulures extrêmement simples, avec des corniches bien profilées. Le plafond a des caissons compartis, malheureusement refaits sous Louis-Philippe dans un genre d'exécution fort sèche. Tout le reste de la décoration appartenait au Primatice.

Il en est peu de plus magnifiques. L'étendue et le nombre des peintures de cette salle n'est pas seulement étonnante si on la compare à d'autres ouvrages du temps. Même en considérant ce qui s'est fait au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, où la peinture fut prodiguée bien plus qu'alors, on ne trouve pas chez nous d'exemple à mettre au-dessus à cet égard.

Huit grands sujets s'étendent dans l'entre-deux de dix vastes fenêtres : un neuvième se voit au-dessus de la tribune des musiciens. Des sujets plus petits, de deux ou trois figures, au nombre de quatre autour de la cheminée et de cinquante dans l'embrasure des fenêtres, achèvent la décoration. Les grands sujets sont l'Automne ou Bacchus, Cérès ou la Moisson, le Parnasse, la Forge de Vulcain, une Danse de trois Déesses, Phaéton réclamant la conduite du char du Soleil, la Discorde aux Noces de Thétis et de Pélée, Philémon et Baucis, et en neuvième lieu un Concert. Les petits sujets offraient une quantité de divinités de l'Olympe, de nymphes de fontaines, de héros, de figures allégoriques ingénieusement diversifiées.

Il faut remarquer que, dans la vaste étendue de murailles qu'une

pareille salle offrait au peintre, aucune partie ne revient à des ornements du genre de ceux que j'ai décrits plus haut. La salle de Bal n'a pas de stucs ni rien de semblable. Ce qu'elle offre à cet égard n'est que quelques moulures ou cartouches feints, et des figures décoratives, peintes presque toutes au naturel, comme celles des compositions. L'ensemble est conforme à ce qui se faisait en Italie dans le même temps, où nulle saillie ni relief d'aucun genre n'interrompt au long des murailles la succession de la peinture. On a blâmé non sans raison l'effet de monotonie d'un tel système. Longtemps la beauté des peintures a diminué cet inconvénient.

Au même rang que la galerie d'Ulysse, cette salle faisait l'admi-



Cliche Neurdein.

Chiffre et devises de Henri II à la cheminée de la salle de Bal.

ration des visiteurs de Fontainebleau. On ne se lassait pas d'y contempler cette foule pressée de figures mythologiques, groupées et contrastées avec un art charmant, relevées d'un coloris tendre et d'une exécution délicate. Il y a soixante ans, ce bel ensemble ne présentait plus que des ruines; aujourd'hui les ruines mêmes ont péri, non par l'effet de ce surcroît d'années, mais par la faute de ceux qui, sans aucun des talents qu'il y aurait fallu, se sont vantés de les restaurer.

Il est tout à fait impossible de reconnaître dans les peintures dont Alaux a recouvert ces murailles, le moindre trait du Primatice. La comparaison des dessins qui nous restent de la main du maître, suffit à décider ce point, et la substitution qu'on n'a pas craint de faire de l'encaustique à la fresque peut faire juger de l'exactitude dans la restauration des couleurs. Quant au dessin, on s'aperçoit que le peintre a suivi moins ce qui s'en conservait en place, que les estampes informes tirées de ces peintures dans le XVIIe siècle par un ignorant graveur nommé Bétou. Les amis du peintre n'ont pu moins faire que de louer de son temps le résul-

tat de cette entreprise ; rien n'empêche de le juger à présent. Il est aussi mauvais que possible. L'offensante crudité des tons, l'inintelligence absolue des proportions et des contours, l'extrême grossièreté du pinceau, ont fait de ce brillant ouvrage un ridicule amas, une confusion sans nom, un chaos d'attitudes difformes, de membres estropiés, de gesticulations et de désarticulations extravagantes, de chairs rougeaudes et de draperies blafardes. Le visiteur lève des regards inquiets vers ces déplaisantes caricatures. Il s'étonne de les entendre présenter sous un nom dont la célébrité commande la déférence. Aussi n'en nomme-t-on désormais le Primatice l'auteur, que par abus.

Ce peintre avait été aidé dans cette besogne par Nicolo dell' Abbate, dont la légende a fait son auxiliaire sur tous les points de ce château. Mais Nicolo n'ayant paru en France qu'en 1552, il est tout à fait impossible de lui donner part à ce qui précède cette date. Excepté cette salle de Bal, et ce qui se fit à la galerie d'Ulysse depuis lors, ainsi que deux tableaux que j'ai mentionnés plus haut, Nicolo n'a travaillé à aucun autre des ouvrages du Primatice à Fontainebleau.

On a demandé quelle part il convenait de lui faire dans ce travail, et s'il ne fallait pas le regarder comme l'auteur de quelque partie des dessins mêmes. Le fait avéré est que tous les dessins sont du Primatice, et que Nicolo n'eut charge que de les exécuter. En un point de cette salle seulement sa part fut un plus étendue. Pour les sujets des embrasures, le Primatice n'avait remis le dessin d'après nature que des figures, les accessoires sont de l'invention de Nicolo. Par exemple le Dieu Pan de la troisième fenêtre à gauche existe à l'état d'étude du Primatice, d'après le modèle vivant, au Musée Britannique. Les jambes de chèvre et tout ce qui l'accompagne, sont ajoutées sur place par Nicolo.

Cette salle de Bal fut la dernière grande entreprise du Primatice à Fontainebleau. Il semble qu'après ce suprême effort, la peinture ait dû se reposer. Il couronnait une des plus longues et des plus abondantes carrières qu'on ait vu courir tout d'un coup. En trente ans, sans aucun répit, la maison royale s'était ornée de vingt-cinq salles ou galeries, décorées environ de quatre cents tableaux, et d'une quantité de stucs innombrables. Il faut imaginer l'effet de cette énorme quantité d'excellents ouvrages, chez une nation qui n'avait à peu près rien connu en fait de peinture décorative, au milieu d'une société qu'un goût nouveau de l'antiquité inclinait à les admirer.

L'amour des lettres anciennes portait alors son influence bien au delà du cercle de quelques érudits : ceux d'entre eux qui vivaient à la cour

en avaient insinué le goût parmi les cavaliers et les dames. Combien on dut aimer à voir dans ce palais renouvelé, sensible et parlant aux yeux, les mêmes fables que seule la poésie avait retracées jusque-là ! Elles naissaient au milieu de notre Gâtinais, parmi les étangs et les bois les plus agrestes du pays de France. Qui dira la volupté fine, engendrée de ce mélange d'art et de nature, pour ces esprits qu'illuminait dans toute la grâce de ses commencements le soleil de la Renaissance ? On crut voir renaître l'ancien Olympe. La politesse, la belle science ingénue, la culture riche et délicate, se promenèrent au milieu de tout cela comme dans un décor à leur image.

Les destructions fâcheuses et les restaurations plus fâcheuses encore, ont fait évanouir une partie de ce charme. Pour le ressentir tout entier, il



Bas-relief de l'ancienne cheminée de la chambre de Henri II, par Pierre Bontemps.

faut aujourd'hui recourir aux dessins originaux, conservés en grand nombre dans les collections. Le Primatice ne tirait pas seulement quelques études préparatoires, il mettait au net le dessin de chaque tableau, d'après lequel ses élèves travaillaient. Des pièces aussi bien terminées suppléent jusqu'à un certain point les peintures. Son œuvre examinée par là a de quoi survivre aux dédains que l'esprit de système a dictés de nos jours à quelques historiens. L'érudition et l'élégance de tant de compositions variées, la souplesse et la vivacité des attitudes qu'elles rassemblent, le raffinement du dessin et le beau choix des formes, une union, dans toutes ces parties de l'art, du grandiose de Michel-Ange, du goût antique de Jules Romain et de la douceur du Corrège ; de l'abondance sans confusion, de la science sans pédantisme, de l'imprévu sans bizarrerie, de l'aisance sans trivialité, de la poésie sans abstraction, de l'ornement sans surcharge, de la politesse sans fadeur, font le mérite éternel de cet œuvre à quelques égards sans pareil.

Le Rosso comme peintre mérite moins d'éloges. Il a moins suivi la

nature et a dessiné davantage de pratique. De plus, il faut avouer que ses airs de tête et ses visages ne sont pas beaux. Mais il a, comme le Primatice, la belle tenue intellectuelle, une invention fine et poétique ; son dessin est fier et délicat, plein du souvenir de Michel-Ange avec lequel on l'a quelquefois confondu ; ses figures sont pleines de mouvement et sa composition de fougue.

En achevant la salle de Bal, Henri II ne faisait que suivre un projet formé par son père. L'initiative du nouveau roi se connut aux changements que subit le pavillon des Poëles sous son règne.

J'ai dit où était ce pavillon. De bonne heure il avait fait l'objet de l'atten-

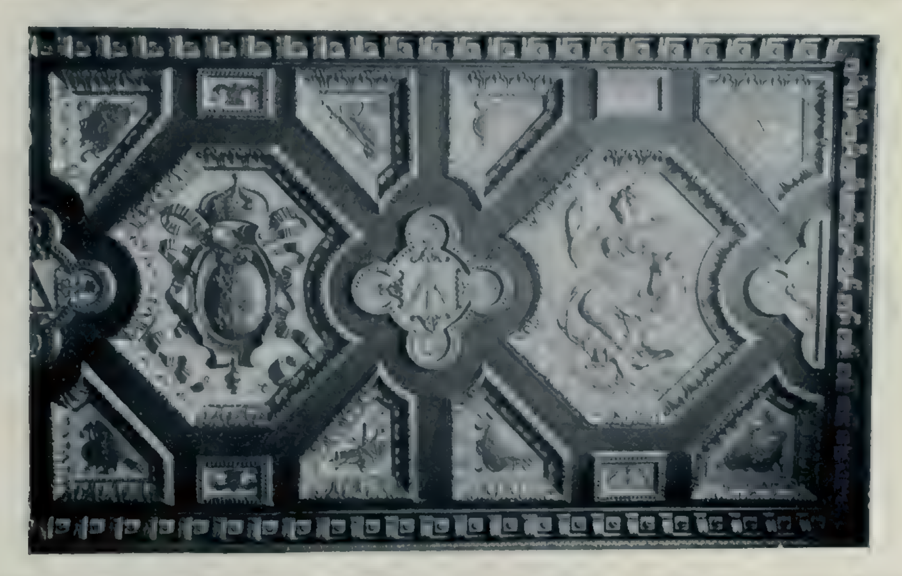


Vue ancienne du pavillon des Poëles et de la galerie d'Ulysse, d'après la gravure de Rigaud.

tion du roi. Après la Grosse Tour et ses attenances il n'y eut pas d'endroit plus fameux dans ce château. Il y a donc sujet de regretter que son nom ait été transporté de nos jours à un endroit différent, par l'effet des fausses indications de Pfnor et de Champollion-Figeac. Le pavillon à droite du Fer-à-Cheval, auquel on donne aujourd'hui ce nom, n'a aucun titre à le porter ; le vrai pavillon des Poëles ne venait qu'ensuite. On l'a jeté par terre sous Louis XV, et l'élévation qu'il formait du côté de la cour du Cheval Blanc, désormais représentée en façade seulement, ne couvre plus en profondeur qu'un prolongement des bâtiments plus bas qui s'étendent le long de la cour de la Fontaine. A l'extrémité de ces bâtiments et dans l'endroit précis où finissait le pavillon des Poëles, s'élève le gros pavillon d'angle qui contient le musée Chinois. Une partie

de ce pavillon occupe la place de l'ancienne galerie Basse, simple rez-de-chaussée autrefois adossé au pavillon des Poëles et dont la couverture composait une terrasse du côté de l'Etang à ses chambres du premier étage.

Des témoignages certains attestent que dès le règne de François Ier une partie du pavillon des Poëles avait reçu des décorations du genre de celles de la galerie. C'était une salle nommée la salle Haute, qu'on ne peut situer qu'en son second étage, et qui, si plusieurs inductions se confirment, devra être reconnue pour le fameux « pavillon » nommé dans Vasari, qu'aucun des historiens de Fontainebleau n'a identifié jusqu'ici.



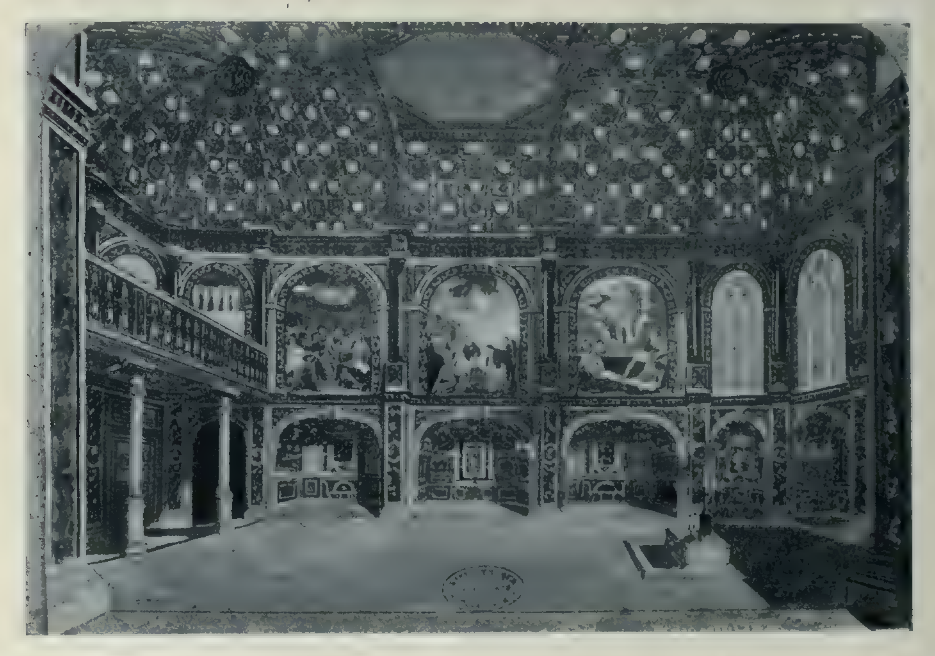
Détail de l'ancien plafond de la chambre de Henri II, par Philibert Delorme et Ambroise Perret.

Ce *pavillon* de Vasari avait des stucs et des peintures du Rosso. La salle Haute du pavillon des Poëles avait un lambris de Scibec, orné de salamandres en relief. J'ai dit que de bonnes raisons font croire que Charles-Quint logea dans ce pavillon. Aux décorations de cette salle dut être jointe à cette occasion toute une mise en état provisoire du reste.

On appelait ce pavillon pavillon de l'Etang, parce qu'en effet il donnait sur l'étang. Le nom de pavillon des Poëles ne lui vint qu'ensuite, selon le P. Dan, des poëles qu'on y plaça « à la mode d'Allemagne ». L'agrément de cette situation fut cause que le roi souhaita de l'habiter. En 1556, Henri II décida de quitter la chambre de Saint-Louis, que seule des raisons historiques avaient pu faire préférer jusqu'alors, et de transporter son logis au pavillon des Poëles.

Deux pièces y trouvaient place en profondeur. Il choisit pour sa

chambre celle du premier étage qui faisait l'angle sur la cour Ovale. Philibert Delorme eut charge de l'orner. Il y porta son nouveau style, fort différent de celui que le Rosso et le Primatice avaient suivi. Une cheminée taillée en marbre, un lambris décoré de pilastres jusqu'au plafond, composèrent cette décoration. La cheminée eut des bas-reliefs de Bontemps. C'était un des sculpteurs que le même Delorme employait alors au tombeau de François Ier, qui est à Saint-Denis. Un autre de ces sculpteurs,



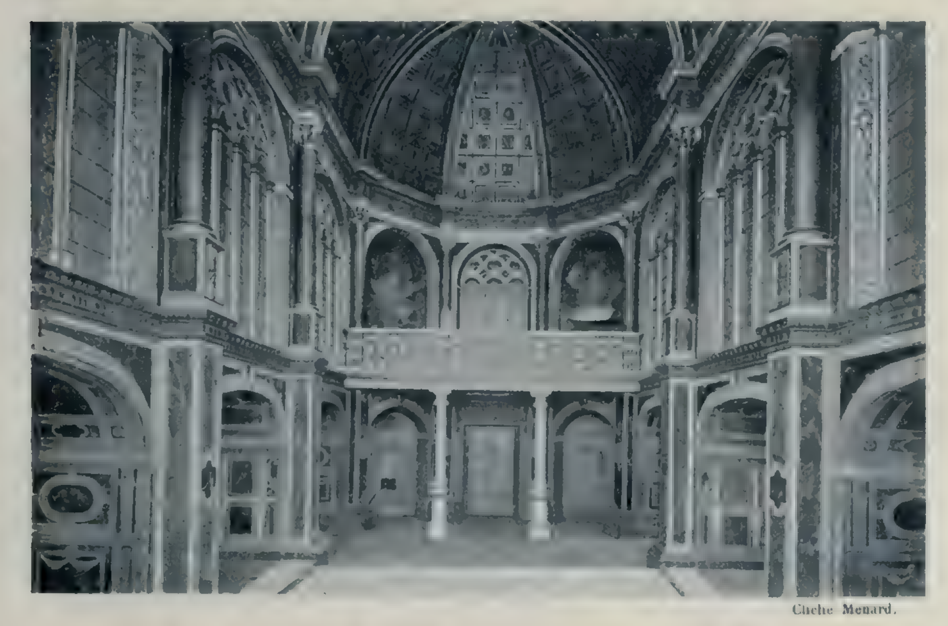
Ancien état de la chapelle Haute, d'après une aquarelle de Robit, à la bibliothèque de la ville de Fontainebleau.

Ambroise Perret, fut chargé de tailler dans le plafond plusieurs figures allégoriques, dont Delorme donna le plan. Nicolo peignit le tableau de la cheminée.

Toute cette décoration fut ôtée quand, en 1664, la reine Anne d'Autriche fit transformer pour elle cette chambre, qui faisait partie de son appartement. Plus tard le bâtiment lui-même abattu n'eût pas laissé de causer les mêmes destructions. Peut-être même est-on redevable aux remaniements d'Anne d'Autriche de la conservation d'une partie de cet ensemble. C'est le plafond, transporté dans l'ancienne antichambre, troisième pièce aujourd'hui de celles qu'on visite sous le nom d'appartement du Pape. Ce plafond n'a été reconnu que depuis peu, et les

guides le mentionnent comme ouvrage anonyme du temps de Louis XIII.

Il est vrai que les chiffres d'Anne d'Autriche y ont remplacé ceux de Henri II, ce qui eut lieu certainement quand on le transporta. Il est composé de neuf caissons dont sept contiennent des Dieux et des Déesses, celui du milieu représentant Apollon ou, pour parler comme le devis original de ce morceau, « Sol assis dedans un chariot triomphant, conduit par deux chevaux, tenant en l'une de ses mains un sceptre et un fouet en l'autre ». Les autres dieux sont Mars, Vénus, Jupiter, Mercure, Diane et



Cliché Menard.

Vue de la tribune de Philibert Delorme, dans la chapelle Haute.

Saturne. Ces figures sont de très bas-relief. Malgré une vraie beauté d'exécution et la perfection des moulures, l'effet en est médiocre, et l'on peut voir par un pareil exemple, à quel point la direction dans les décorations intérieures risque de compromettre l'essor de la sculpture, tandis que la direction du peintre la favorise.

Un autre débris de la chambre de Henri II doit être reconnu dans deux bas-reliefs de marbre blanc, qui font partie maintenant d'une cheminée disposée sous le second Empire dans la chambre haute du pavillon des Peintures, au-dessus du vestibule de la chapelle. Ils représentent les chiffres enlacés de Henri II et de Catherine de Médicis, accompagnés de deux enfants. Nul doute que ce ne soient là des fragments de la cheminée qui fut sculptée par Pierre Bontemps.

Près de la chambre du Roi au pavillon des Poëles, Delorme s'étendant du côté de la terrasse, édifia sur celle-ci un cabinet en saillie, visible dans les estampes que Sylvestre et Rigaud ont gravées de cette partie du château. L'abbé Guilbert, qui l'a connu, fait de son lambris et de son plafond à caissons des éloges extraordinaires.

Les autres chambres du même pavillon s'ajoutèrent sans doute à celles-là pour parfaire l'appartement du roi. Deux à chaque étage et le cabinet font cinq. C'est le nombre de pièces que Philibert Delorme énumère dans sa description de Henri II à Anet. C'était en plus de celles qui composèrent l'appartement d'un grand au temps de François Ier, l'*antichambre* et la *garde robe*.

Cet appartement fait le second ouvrage de Philibert Delorme à Fontainebleau. Il y en faut joindre un troisième ; c'est la tribune de la chapelle Haute, sur la cour Ovale. On a souvent cité l'inscription qu'elle porte : *Henricus II Dei gratia Francorum rex christianissimus* ; mais on n'a pas remarqué que Delorme ayant été l'architecte de tout ce qui se fit (hormis le Louvre) aux bâtiments du roi sous sa surintendance, ce grand nom devait figurer auprès de la description de cet excellent ouvrage. De plus lui-même, dans son Instruction, mentionne comme son œuvre dans cette chapelle « le polpitre et colonnes de marbre ». Ces colonnes, qui soutiennent la tribune, sont deux, d'ordre ionique et d'une beauté parfaite.

Enfin, à titre d'ouvrage dont rien n'a subsisté, mentionnons l'autel de la chapelle de Saint-Saturnin, qui est au-dessous de celle-là. Cet autel était de menuiserie ; on y voyait encore au temps de Louis XV, les devises de Henri II, et ces emblèmes attestent l'époque en même temps que l'auteur.

Ceci ne regarde que la décoration. En fait de bâtiment, il faut nommer deux choses : l'escalier de pierre construit à l'endroit du Fer-à-Cheval, et dont la forme donna son nom à cette partie du château ; et, ce qu'on ignore généralement, la terrasse au-devant de la galerie de François Ier, sur les arcades de laquelle une aquarelle du recueil de Robit montre comme existant encore il y a cent ans, l'H et le double D de Henri II.

Un de ces chiffres, aujourd'hui retirés, a été maçonné dans le mur de la loge à l'entrée du jardin vers le canal. On se demande donc comment le père Dan a pu dire, en donnant la date (1594), qu'Henri IV fit construire cette terrasse « en place d'un pont de bois que François Ier y avait fait élever ». Il est vrai que des H simples jointes à ces emblèmes et qu'on doit prendre pour le chiffre de Henri IV, signifient peut-être que l'ouvrage que nous voyons a remplacé sous Henri IV cette première terrasse bâtie

par Henri II : il faudrait alors supposer qu'on avait copié les chiffres de l'ancienne dans la nouvelle.

Là fut bornée la part de ce prince dans l'embellissement de Fontainebleau. L'illustration de son architecte est ce qui en fait l'importance : ce règne n'ayant fourni que peu de chose à ce château en comparaison du précédent. J'ai dit que la peinture se reposait. Ce grand nombre d'Italiens qu'on y avait employés, avait dès lors quitté la cour. Le nouveau style de décoration pratiqué par Philibert Delorme était peu favorable au



La cour de la Fontaine et l'ancien jardin sur l'Étang, d'après la gravure d'Aveline.

développement de cet art. En tout genre, après tant de travaux achevés, peu de besoins nouveaux devaient se faire sentir, et par là s'explique en partie le peu qui se fit à cette époque. Puis Fontainebleau, sans être délaissée, cessa de tenir le premier rang dans la prédilection du roi. Henri II préféra à tout le reste Anet, propriété de Diane de Poitiers, qui remplaçait madame d'Etampes dans la faveur royale.

Il est pourtant certain que du côté de la régularité des bâtiments, beaucoup de choses restaient à accomplir, auxquelles on ne laissait pas de songer. La façade au fond de la cour du Cheval Blanc n'avait toujours de terminée qu'une aile : celle de droite n'étant composée que d'un rez-de-chaussée seulement, auquel le voisinage de deux pavillons achevés

donnait un aspect des plus bizarres. Il paraît bien que dès le règne de Henri II, on fit le projet d'élever celui du milieu, dit depuis des Peintures, au droit de la galerie ; puisqu'on fit en cet endroit un premier perron de pierre.

Il est assez difficile de dire quels desseins on avait alors sur cette cour. Il est certain que les services y étaient encore logés, puisque le mur de l'aile à gauche conserve cette ancienne inscription datée justement de cette époque : *Service des Postes du Roi, 1551*. Cependant le nouveau voisinage du logis royal peut faire soupçonner le projet de changer la Basse-Cour en cour d'honneur. En tout cas, il s'accorde parfaitement avec le soin qu'on prit bientôt de régulariser la façade. Ce fut l'œuvre des règnes suivants, sous lesquels Catherine de Médicis eut la principale part du pouvoir.

Elle remplaça Delorme à la tête des Bâtiments du roi par le Primatice, qui fut aussi bon architecte que peintre, et dont les dix dernières années, à compter depuis 1560, se passèrent surtout à conduire soit des maçons, soit des sculpteurs. Tout ce qui durant ce temps-là se fit à Fontainebleau, doit être réputé son ouvrage, non pas, comme l'a cru M. Palustre, l'ouvrage de Girard dit Castoret, qui n'eût sous lui que le rang de maître-maçon. Il faut remarquer que ces parties de bâtiments sont les premières de quelque importance que le château ait possédées dans le style de pleine Renaissance qui régna depuis Henri II : Delorme n'y ayant presque rien laissé de lui en fait d'ordonnance extérieure. Elles consistent en deux corps de bâtiments, qui sont l'aile droite sur la cour du Cheval Blanc avec le pavillon au milieu de cette façade, et l'aile de la Belle Cheminée sur la cour de la Fontaine.

Catherine de Médicis devenue veuve, fit son habitation au pavillon des Poëles, dans les chambres préparées pour son mari. La galerie Basse qui donnait sur l'étang, décorée de stucs et de peintures par le Primatice et le Rosso, devint sa salle du Conseil, et depuis lors jusqu'à sa destruction, ne cessa d'être nommée ainsi. Même, comme le pavillon des Poëles était aussi nommé pavillon de l'Étang, la légende s'établit et dura que Catherine avait tenu son conseil dans le petit pavillon bâti au milieu de l'étang même. Cette fable n'a pas d'autre origine.

Logée en cet endroit donc, on peut tenir pour probable que des nécessités d'agrandissement s'unirent aux raison de symétrie, pour lui faire ordonner des constructions nouvelles. L'ancien rez-de-chaussée fut abattu et remplacé par ce que nous voyons. Il y avait en ce temps-là une vis en

flanc du pavillon des Poëles, qui faisait communiquer les deux étages de ce pavillon. On en orna d'une statue le sommet, et sans doute aussi en pendant le sommet de la tour de l'horloge qui se trouve en symétrie. L'aile nouvelle eut un ornement simple de pilastres doriques au côté des fenêtres. Beaucoup plus tard, sous le règne de Louis XIII, on accommoda de même sorte le premier étage du pavillon venant après le pavillon des Poëles, pour lui donner l'union avec le reste.

Le pavillon des Peintures au milieu n'eut point d'ordre, mais une belle proportion de fenêtres, et des corniches bien dessinées. Tout son ornement, heureusement conservé, consiste dans une épitaphe placée au-devant du toit sur la dernière corniche, couverte d'un fronton en anse de panier, et accompagnée de quatre figures d'enfants. Ces enfants, parfaitement sculptés, sont l'œuvre de Frémin Roussel. L'épitaphe porte cette inscription : D. O. M. *Karolus Dei gratia Francorum rex. Anno Domini M. D. LXV.* En ce qui concerne l'architecture elle-même, elle a malheureusement été refaite par Blouet au temps de Louis-Philippe. Le même roi, en ordonnant d'élever la galerie des Assiettes au-devant de l'aile dont je parle, entre le pavillon des Poëles et le suivant, a également masqué par un mur nouveau, ce que cette partie de la façade présentait en retrait autrefois. Ainsi, de tout ce que le Primatice avait bâti de ce côté, nous ne saisissons plus qu'une copie,



Vase de l'ancienne fontaine du Tibre, par Francine (Musée du Louvre).

où l'on ne peut prendre, quant à l'exécution, l'idée exacte de ce qui fut.

Seule l'aile de la Belle Cheminée nous représente son œuvre intacte. Un incendie, qui n'est pas fort ancien, en a seulement détruit en partie la toiture. Ce bâtiment offre l'aspect simple et majestueux des édifices de la Renaissance italienne. Il y a des bossages au rez-de-chaussée, et dans l'étage un dorique de pilastres. Un pavillon vient en ressaut de chaque côté, et deux rampes d'escaliers, partant de ce ressaut, courent au-devant du corps principal, dont le portail s'ouvre entre deux. A droite et à gauche de ce portail sont quatre niches, dans deux desquelles l'anglais Coryate a vu en 1610 des « hommes sauvages », qui sont peut-être des satyres que Cellini avait coulés en bronze pour l'ornement de la porte Dorée, et que l'on n'a pas retrouvés. Plus tard on y plaça deux pièces des fontes du Primatice, l'Apollon et l'Hercule Commode. Deux sphinx, qui comptèrent au nombre de ces mêmes pièces, et que la Révolution a détruits, se voyaient sur les piédestaux au bas des rampes. Frémin Roussel sculpta pour la corniche une figure de la Religion et une autre de la Justice. De tous ces ornements rien ne reste, que les excellents masques aux côtés des lucarnes, œuvre de Frémin Roussel sans doute.

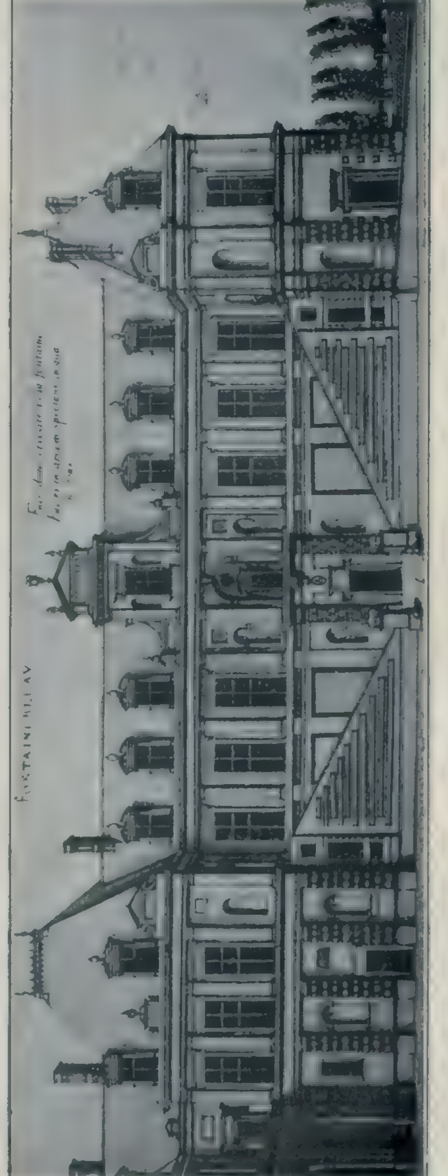
Un autre morceau, dont le Primatice et Vignole avaient aussi rapporté les moules, le cheval de Marc-Aurèle, ne fut jamais coulé en bronze. On n'en tira qu'un plâtre, que Catherine fit placer sous un petit édifice à colonnes au milieu de la Basse-Cour. Ce cheval ainsi fait servit le plus naturellement du monde à nommer la cour du nom de Cour du Cheval-Blanc, qu'elle a porté depuis. Il fut ôté en 1626 ; mais la cour a gardé son nom.

Un autre ouvrage d'architecture du Primatice se voit à Fontainebleau : c'est le premier ordre du Baptistère du côté de la cour des Cuisines. Des colonnes à bossage rustique et des masques en font le magnifique ornement. L'histoire de ce morceau est assez singulière pour mériter d'être racontée.

Ducerceau rapporte qu'à cette époque le château de Fontainebleau fut enclos d'un fossé, à cause du danger que faisaient courir les guerres civiles. Sans doute afin de n'en pas trop étendre la ligne de défense, on n'y comprit pas la Basse-Cour. Ainsi ce fossé passa devant le Fer-à-Cheval, et l'aile à gauche de la cour fut percée du passage qui conduit au jardin de Diane. Il est remarquable que le mur du Jeu de Paume qui fait un côté de ce passage et le long duquel coulait ce fossé, conserve un renflement de pierre qui dut être fait à ce moment. Le fossé supprimé, on conserva longtemps la clôture de pierre qui le bordait, on la répara, on la refit ; et les deux balus-

trades d'appui, qui portent aujourd'hui des lanternes, relevées sous Louis-Philippe, ne sont que le dernier vestige de cette ancienne disposition.

Sur ce fossé un pont fut jeté, dont une estampe de Ducerceau nous a conservé la figure. A la tête de ce pont était un petit portail qu'on prit plus tard soin de conserver quand le fossé fut supprimé. Cela advint sous Henri IV, comme on édifiait le Baptistère. Castellan et M. Charvet ont reconnu ses débris dans le premier ordre dont j'ai parlé. Il est facile de voir que les pierres transportées ont été rappareillées avec le plus grand soin.



Ancien état de l'aile de la Belle Cheminée, élevée par le Primatice, d'après les Excellents Bâtiments de Ducerceau.

Le Primatice mourut en 1570. Depuis 1571 la direction des édifices de Fontainebleau revint à Bullant. C'est à ce célèbre architecte qu'il convient de rapporter l'aile édifiée sur le jardin de Diane en doublure de l'appartement de la Reine. Ces bâtiments entre le jardin et la cour Ovale, comportent maintenant deux pièces dans leur largeur. Il n'y en avait alors qu'une seule, et la suite de ces chambres prenait jour des deux côtés. Seul venait en saillie sur le jardin le cabinet de François Ier, et un peu plus tard un cabinet de la Reine, qui fit depuis le cabinet de Clorinde, bâti en 1548 par Philibert Delorme. Entre ces deux pièces en avant-corps, courait en recul tout le bâtiment, sur lequel vint s'appliquer l'aile nouvelle.

Nous ne savons pas quels changements intérieurs accompagnèrent cette addition, mais, par ce qui fut fait dans la suite, nous voyonsqu'elle devint la source d'un remaniement complet des logis royaux en cet endroit.

Pour la peinture, le peu qu'en firent alors, en dehors de la galerie d'U-

lysse, soit Nicolo, soit de moindres artistes, n'ayant point été conservé, il sera superflu de s'y arrêter longtemps. On ne peut omettre pourtant de signaler les Douze Césars à cheval, peints dans un cabinet qui porta le nom de cabinet des Empereurs, jusqu'au jour où le célèbre boudoir de Marie-Antoinette le remplaça. Trois de ces empereurs, logés plus tard dans d'autres parties du château, avaient survécu aux changements auxquels donna lieu ce cabinet. Nommons encore la chambre peinte au pavillon des Poëles, près de la salle Haute, par Roger de Rogery, Bolonais, de l'histoire des travaux d'Hercule. Cet artiste est fort oublié aujourd'hui ; il n'en doit pas moins tenir son rang dans la série des peintres italiens qui avaient décoré Fontainebleau.

Ainsi que François Ier, Catherine de Médicis avait donné des soins à l'embellissement des jardins. Elle éleva dans celui de la Conciergerie, alors nommé de la Reine, un berceau de treillage orné de chapiteaux taillés et de statues. Quatre de celles-ci étaient de Germain Pilon, qui commençait alors sa carrière. Un « mouleur en basse taille », padouan d'origine fut chargé de « plusieurs têtes de moule, de feuillages, de corniches en figures de basse-taille de papier pilé couvert de poix résine et autres étoffes (couleurs) ». On appela cet ouvrage la Treille, et chacun peut en voir le plan dans les estampes de Ducerceau.

Dans le parc de Fontainebleau et sur le chemin d'Avon, à mi-longueur et sur la gauche du canal creusé depuis, la même reine eut une laiterie, communément appelée la Mi-Voie. Elle avait trois corps de bâtiment, séparés par un petit parterre et deux pièces d'eau. Frémin Roussel en avait orné l'intérieur d'un Zodiaque en plâtre, de trois bas-reliefs de stuc et de plusieurs masques. On l'abattit en 1702. Avec ce petit ouvrage fut effacée la trace d'un des plus anciens exemples de ces édifices mi-mondains, mi-champêtres, qu'on a vus depuis si souvent revenir dans les délassements de nos reines, et dont les laiteries de Rambouillet et de la Malmaison auront été la dernière expression.

Tels sont les embellissements qu'enregistre, après la mort de François Ier, durant une période de quarante ans l'histoire du château de Fontainebleau. Pour achever cette histoire, il faudrait passer à des changements d'un autre genre dont le détail ne se trouve nulle part, mais dont l'effet n'est que trop certain. Je veux parler de l'état de délabrement où ce palais tomba bientôt, par suite du malheur des temps. Ducerceau ne prévoyait qu'une partie de ce dommage, quand il écrit que depuis la mort de François Ier, « le lieu n'a plus été si

habité ne fréquenté : qui sera cause qu'il ira avec le temps en ruine. »

Ces inégalités dans la faveur royale sont le sort commun des résidences. Il faut beaucoup de temps pour que la destruction s'ensuive. Celle-ci ne tarda pas à l'éprouver, par suite du désordre des guerres civiles. Les quinze dernières années de la monarchie Valoise virent la France livrée à des malheurs inouïs. Catherine de Médicis y faisait face avec une énergie dont le témoignage étonne. Au milieu d'embarras politiques sans nombre, dans une détresse d'argent que vingt sortes d'expé-



Vue ancienne de la cour du Cheval-Blanc, d'après la gravure d'Aveline.

dients suffisaient à pallier à peine, cette reine trouva longtemps le moyen d'entretenir ses Bâtiments. En dépit de tant d'obstacles, elle continuait cette protection aux arts qui depuis trois quarts de siècle jetait un si grand lustre sur la couronne de France. Depuis 1580, ce qui nous reste des comptes n'en montre pas moins l'insuffisance des dépenses de Fontainebleau. Les quatre ou cinq années d'interrègne qui précédèrent l'entrée d'Henri IV dans Paris, semblent avoir consommé la ruine de quelques parties du château : au point qu'aucun des auteurs qui en ont parlé plus tard, ne fait plus mention de ces parties. L'oubli le plus profond les recouvrit désormais. D'autres, conservées quelque temps en débris, ne devaient jamais se relever.

Enfin de meilleurs jours parurent. En même temps que la monarchie, le règne de Henri IV devait réparer toutes choses. Ce prince releva le service des Bâtiments. Fontainebleau ne pouvait manquer d'avoir sa part du renouveau général. Il se trouva qu'elle eut bien plus. L'ancienne prédilection qu'avait marqué François Ier pour elle, revécut dans ce nouveau règne. Henri IV aima Fontainebleau d'un goût vif et particulier. Il l'avait connue dans sa gloire. A l'égard de cette résidence, il nourrissait des sentiments pareils à ceux dont on a vu le roi Louis-Philippe marquer l'expression pour Versailles : quand ce roi redessinait de souvenir pour l'ébéniste, le chevet du lit de Louis XVI, qu'il avait regardé enfant.

Mais la mode des musées en ce temps-là n'existait pas. La même piété prit un autre cours. Un nouveau Fontainebleau non calqué sur l'ancien, non sa copie, mais son émule, allait sortir une seconde fois de terre, et rallumer la splendeur d'autrefois au contact de projets et de talents nouveaux.



Cliché Neurdein.

Vue du Grand Canal.

CHAPITRE III

LE FONTAINEBLEAU DE HENRI IV

Rien n'est si incertain que l'histoire des arts en général sous Henri IV. Ce que Fontainebleau emprunta de ce règne, participe de cette obscurité.

Pour en imaginer le tableau, il est indispensable de se représenter l'espèce de vénération qu'un demi-siècle de recul ajoutait à l'admiration que Fontainebleau avait excitée dès sa naissance. Le Fontainebleau de François Ier ne faisait pas seulement alors figure de résidence historique somptueuse, mais d'école. On y venait étudier. Et cela n'était pas seulement le fait des élèves qui, travaillant sous les maîtres attachés à l'embellissement de ce château, s'étaient instruits de leur direction et de leurs exemples, mais de jeunes peintres venus exprès, à qui, en l'absence de la cour, on ouvrait les salles et les galeries.

Dans un passage de son Livre des Peintres, l'historien de la peinture flamande, Van Mander, nous fait voir cinq jeunes artistes travaillant

dans ces conditions à Fontainebleau, en 1566, « jusqu'au moment, dit-il, où, après quelques mois, la cour étant venue s'établir à Fontainebleau, il leur fallut se retirer ». Un souvenir de ce passage est resté dans une vue du château que l'un d'eux, Denis d'Utrecht, avait peinte, et qui vient d'être vendue à l'Amérique. Parmi ces jeunes gens étaient deux des frères Franck dont un, Jérôme, se fixa depuis à Paris. Le Gantois Lucas de de Heere, qui travailla pour Catherine de Médicis, « allait, dit le même auteur, beaucoup à Fontainebleau, où il y avait beaucoup de belles choses à voir : figures antiques, tableaux, etc. » Un autre flamand, Jérôme Cock, un Italien, Georges Mantouan, ont gravé, de passage dans cette résidence, quelques compositions de la galerie d'Ulysse.

Le bruit public d'une part, de l'autre les estampes répandues par le monde et jusqu'en Italie, attirèrent ces artistes et mille autres. Vasari fit pour son pays le récit des merveilles du château du roi de France. On vint dès lors à Fontainebleau pour étudier le Primatice, comme on allait à Rome étudier Raphaël, Jules Romain à Mantoue, Véronèse à Venise. Les Flamands surtout en profitèrent. La proximité de Fontainebleau leur accourcissait le voyage que jusqu'alors ils avaient fait en Italie. De là vient la grande influence exercée par le Primatice et le Rosso sur les maîtres de l'école d'Anvers à cette époque, et l'imitation excessive qui se fit de l'ornement de Fontainebleau dans les Flandres.

Rappelons ici que le respect à l'égard de Fontainebleau se perpétua pendant deux siècles, et jusqu'à la destruction de la galerie d'Ulysse. De nos jours encore, la manière dont en ont parlé M. Reiset et le feu marquis de Chennevières atteste, autant que le goût de l'amateur, une longue tradition de déférence à l'égard d'un magistère ancien, ressentie à travers les âges.

Une seconde floraison de talents dans ce château ne pouvait donc manquer de rassembler deux caractères : celui d'un atelier de production, et celui d'un foyer d'étude. En même temps qu'employés à sa décoration, les artistes de Henri IV y faisaient œuvre de maîtres, en même temps, à l'égard des peintres leurs prédécesseurs, fréquentés chaque jour dans leurs œuvres, ils multipliaient les preuves d'une docilité de disciples. Les copies au crayon de ce temps-là d'après les peintures du Primatice abondent. Plusieurs sont authentiquement l'œuvre des meilleurs maîtres du second Fontainebleau. Ajoutons que le style de quelques-uns d'entre eux parle encore plus haut que ces copies, étalant dans sa ressemblance avec celui du maître l'effet d'un enseignement pieusement obé et d'une tradition renouée sur place chaque jour.

L'empressement que mit Henri IV à restaurer ce château, le goût qu'il eut à en suivre les embellissements, nous est représenté dans le récit d'un ambassadeur de Florence, Camille Guidi, qui visita le roi à Fontainebleau en 1608.

« Le roi, dit cet ambassadeur, me fit appeler comme il allait à la messe, et après qu'elle fut dite, il me prit auprès de lui, et, m'ayant mis la main sur le bras, comme il fait à plusieurs, il commença à me montrer la maison, chambre par chambre, commençant par ses appartements et galeries, et continuant par toutes les autres, me désignant tout ce qu'il y avait de remarquable, nommant chaque peinture de prix, m'en disant l'époque



Cliche Neurdein.

Façade de la cour des Cuisines, par Remi Collin.

et l'auteur, avec le mode d'acquisition, distinguant avec beaucoup de soin ce qui venait de ses prédécesseurs, et ce que Sa Majesté y a ajouté et restauré. Et je crois que ce roi n'a pas moins fait en quelques années que tous les autres ensemble. Nous marchâmes et tournâmes deux grandes heures, et allâmes partout. Nous montâmes par des escaliers et sur les échafaudages des peintres, pour les voir à l'œuvre, non sans fatigue et sans danger. Sa Majesté allait là-dessus, se baissait et sautait avec tant d'agilité et de liberté, que je n'en revenais pas d'étonnement, et au lieu que j'eusse dû le servir, c'était lui qui m'aidait dans les pas difficiles ».

Ce tableau agréable, peint au vif par la plume d'un contemporain, servira de parfaite préface à ce qui va suivre.

Au premier rang des bâtiments qui furent élevés sous ce règne, il faut compter l'ouvrage considérable de la cour des Offices qu'on appela alors des Cuisines. Elle offre trois corps de bâtiments, disposés devant la cour

Ovale, sur un plan carré dont le quatrième côté était alors formé par le fossé. Cet édifice, bâti en une fois, est ce qu'il y a de plus régulier dans le château. Chacune des ailes offre un pavillon au milieu et deux aux extrémités. L'architecture en est extrêmement simple, tout l'ornement n'étant que des chaînages de brique autour des fenêtres et dans les angles. Seul le pavillon du milieu vers la ville, qui sert de porte principale, offre un ordre toscan de quatre pilastres à bossages, sur l'entablement duquel repose une voûte en cul-de-four couronnée d'un fronton. Le cul-de-four comme le reste est décoré de bossages. L'effet en est beau et majestueux. Une inscription au-dessus de la porte, offre le nom de Henri IV et la date de 1609.

Mais le plus heureux effet de ces nouveaux bâtiments fut d'augmenter du côté du parterre et d'achever le développement de façades qui donne au visiteur venant du grand canal, une impression de si grande magnificence. Vu de ce point, le château apparaît comme une ville, couronné d'une profusion de pavillons à grands toîts, qui s'échelonnent dans la perspective, et, se dominant les uns les autres, donnent l'illusion de bâtiments sans fin. D'aucun autre point de vue on ne comprend si bien le mot du cavalier Marin, l'auteur d'*Adonis* : « Quoique cette maison ne soit que plusieurs bâtiments joints les uns aux autres dans divers temps, sans aucun ordre ni symétrie, cette confusion néanmoins a un air de grandeur et de majesté qui surprend agréablement. »

Tous les guides, depuis l'abbé Guilbert, ont répété que François Jamin était l'auteur de cette cour des Cuisines. C'est un point maintenant démontré que Remi Collin la bâtit.

La cour des Cuisines ainsi faite ne pouvait aller sans un agrandissement de la cour Ovale de ce côté. Au delà des chapelles fut élevé dans le même temps, le pavillon qu'on appela des Dauphins. L'ancienne salle du Guet fut abattue, et de l'autre côté le bâtiment rectifié s'étendit sur une pareille longueur, selon la figure que nous voyons aujourd'hui. Tout le détail de ces changements échappe. Ce qu'ils ont eu de plus remarquable est le redressement du portique de Serlio, dont la façade faisait auparavant un coude sur cette cour, et qui suit maintenant la ligne droite, sans qu'on puisse apercevoir dans ce morceau la moindre différence avec ce qu'il dut être auparavant. Aussi a-t-on douté que ce redressement ait eu lieu. Mais la chose n'est pas contestable, et l'on doit supposer que les pierres en furent remises en ordre après avoir été numérotées, comme cela avait lieu dans le même temps pour le portail du pont dans la cour du Cheval-Blanc.

Le pavillon ajouté de ce côté amorça sur son autre face, la cour nommée de la Conciergerie, qui fit la cinquième de ce château. Un corps de logis y fut bâti à l'autre bout sous Henri IV, dont quelques lambris décorés de paysages attribués à Paul Bril ont conservé longtemps leur place dans les inventaires du château. Le roi logea de ce côté le capitaine-concierge, d'où la cour a tiré son nom, et plusieurs fois y fit lui-même sa résidence, quand il venait avec peu de suite, sans appareil, pour les petites chasses. Cette partie est tombée dans un profond oubli, depuis que l'École d'Application l'occupe, en même temps que la cour des Cuisines. Elle n'en eut pas moins en ce temps-là une importance que les règnes suivants devaient accroître encore, comme nous verrons.



Ancienne fontaine de la Volière, par Francine (d'après une gravure d'Abraham Bosse), dans le Trésor des Merveilles du P. Dan.

Cette cour se trouva fermée au couchant par la galerie de Diane, dont Henri IV fit le complément des appartements de la Reine, comme la galerie de François Ier faisait celui de l'appartement du Roi. Cette galerie sépara la cour de la Conciergerie du jardin de Diane d'à présent. Du côté de ce jardin elle fit l'un des trois corps entre lesquels Henri IV acheva de l'enfermer. Les deux autres furent la Volière et une galerie nommée la galerie des Chevreuils, qui prolongeait en bordure de ce jardin l'aile qui fait le fond du Cheval-Blanc. Ces deux dernières ont été abattues depuis. Celle des Chevreuils n'était qu'un rez-de-chaussée. On y voyait représentées des chasses qui n'ont pu être de Toussaint Dubreuil, ainsi que l'assurent d'anciennes descriptions, s'il est vrai que Louis XIII enfant y fut représenté près de son père.

Dubreuil mourut en 1602, lorsque ce prince n'avait encore qu'un an.

La Volière, depuis aménagée en orangerie, qui fit changer en jardin de l'Orangerie le nom du jardin de la Reine, eut en son milieu un rocher, avec une figure de Neptune, que l'on voit gravé dans l'ouvrage du P. Dan. La galerie de Diane avait au rez-de-chaussée une suite de vues cavalières des différentes maisons royales, entremêlée de têtes de cerfs, qui faisaient nommer ce rez-de-chaussée galerie des Cerfs. On ignore quel était l'auteur de ces peintures, entièrement refaites aujourd'hui. Toute cette partie fut achevée vers 1600 ; on ne sait pas qui fut l'architecte.

La porte du Baptistère, qui forme l'entrée de la cour Ovale du côté de celle des Cuisines, est le dernier ouvrage à mentionner de ce règne. C'est le plus beau de tout le château, non seulement dans son étage inférieur, dont j'ai dit l'origine, mais à cause de son couronnement.

Ce couronnement est en forme de dôme, qui repose sur quatre arcades. Au-dessus de ces arcades, du côté de l'Ovale, furent sculptées dans un fronton, deux Renommées, qu'on a copiées plus tard sur l'autre face, et qui soutiennent le double écu de France et de Navarre. Ces arcades posent directement sur l'entablement du premier ordre ; l'amortissement de chaque côté est fait par des enroulements d'un goût parfait. Il est tout à fait regrettable qu'on ne puisse nommer l'auteur de ce morceau, l'un des plus justement célèbres de notre Renaissance française, et qu'on ignore jusqu'aux sculpteurs qui, dans une excellente manière, en ont achevé les ornements.

Le nom de Baptistère lui vient du baptême de Louis XIII, qui eut lieu sous ce dôme le 14 septembre 1606. On le nommait auparavant la porte Dauphine, parce qu'il faisait, du côté du pavillon des Dauphins, l'entrée d'honneur de la cour Ovale.

Il est remarquable qu'Henri IV avait ramené de ce côté l'entrée principale du château, auquel la cour neuve des Cuisines faisait dans le nouveau plan comme une introduction. La cour du Cheval-Blanc retombait au rang de Basse-Cour, propre aux divertissements de cour et à loger en tout temps le flot des équipages. Cet ordre fut conservé jusqu'à la fin de la monarchie ; c'est celui que suivent encore les guides imprimés au temps de Louis XV.

L'appartement du Roi et celui de la Reine étaient aussi définitivement fixés de ce côté. La cour Ovale ainsi agrandie en rendait le séjour plus supportable. Seulement la tour du Donjon ne servit plus que de dépendance et de premier cabinet ou de salle du Roi. Cette considération conduit natu-

rellement à parler des peintures qu'on mit en cet endroit, et dans les autres parties du château. C'est, comme j'ai dit, le plus important de ce chapitre.



Cliché Neurdein.

Porte du Baptistère, en partie du Primatice.

De tous les peintres qui fleurirent sous Henri IV, le premier en date comme en mérite, est l'habile Toussaint Dubreuil. Il avait peint à Fontainebleau, dans la salle haute du pavillon des Poëles, près des Travaux d'Hercule de Roger de Rogery, la suite de ces mêmes Travaux, à la place des peintures anciennes, que le temps et l'abandon avaient sans doute mises au point d'être refaites. Sa mort

laissa vacante une place d'importance, qu'Ambroise Dubois occupa.

Ce dernier était flamand et natif d'Anvers. Avec Jean D'Hoey et Josse de Voltigeant, ce sont trois artistes de cette nation, qui tiennent un des premiers rangs dans la seconde école de Fontainebleau.

Ambroise Dubois remplit de ses peintures le Fontainebleau de Henri IV. De lui dans la Volière étaient les deux tableaux qui en complétaient l'ornement ; de lui le tableau refait sur la cheminée de la chambre du roi au pavillon des Poëles, et d'autres en d'autres pareilles places dans les bâtiments neufs de la cour Ovale, ainsi que des paysages à fresque dans le pavillon Royal sur la cour de la Conciergerie. La cheminée d'une des deux chambres d'Hercule eut de sa main une Diane, peinte sous les traits de Gabrielle d'Estrées, ce qui montre qu'il était plus ancien que l'année 1599, en laquelle Gabrielle mourut.

Dans les appartements royaux, Ambroise Dubois décora deux chambres dont une heureusement nous reste. Avec la chapelle peinte par Fréminet, cette chambre est le seul témoignage conservé de toutes ces décorations. On la nomme salon de Louis XIII. Elle s'appelait en ce temps-là chambre Ovale, et fit depuis partie de l'appartement du Roi. Il est difficile de dire si cela fut dès le temps dont nous parlons. Un fait certain, c'est que la reine Marie de Médicis y accoucha le 27 septembre 1601 de Louis XIII, dont la figure se voit au plafond portée sur un dauphin, en souvenir de cet événement.

Cette figure fait partie d'une grande décoration étendue à la fois au plafond et sur les murailles. Elle ne compta pas moins, à l'origine, de vingt et un sujets, dont quinze sont empruntés au célèbre roman grec de Théagène et Chariclée. Il n'en reste plus qu'onze à présent, à cause des portes qui en ce temps-là ne dépassaient pas le lambris et qu'on ne put hausser plus tard qu'en enlevant quatre de ces tableaux. Ce sont Chariclée sur un char aux Jeux Pythiques, Théagène prenant avec elle la fonction de Sacrificateur, Chariclée pansant Théagène blessé, le Corsaire Trachin s'emparant de Chariclée. Les trois premiers de ces tableaux ont été retirés dans la chambre de Saint-Louis, au-dessus du lambris sous le plafond. Le dernier est perdu. Le tableau conservé au Louvre comme une partie de cette décoration, est de Dubreuil et n'en a jamais fait partie. Voici les sujets qui sont encore en place. Sur les murailles, à partir de la cheminée et face aux fenêtres : Théagène en aidant au sacrifice tombe amoureux de Chariclée, les Pirates frappés de respect en apercevant Chariclée, Pélore essaie de séduire Chariclée, Théagène et Chariclée retrouvant Calasiris, Théagène engage son honneur de respecter Chariclée. Au

plafond, en allant du fond aux fenêtres et de la cheminée à l'autre bout : Calasiris découvre le mal dont souffre Chariclée, Chariclée retient Sisimite pour lui révéler son secret, Théagène et Cnémon cherchent Chariclée à la lueur de l'incendie de l'île des Corsaires, Chariclée apprend le secret de sa naissance, Diane et Apollon ordonnent à Calasiris de conduire les amants en Égypte, Chariclée retrouvée mourante par Théagène. Les tableaux des murailles sont portés au-dessus d'un lambris de



Cliché Neurdein.

La chambre Ovale, décorée par Ambroise Dubois.

menuiserie chargé de petites peintures, où des fleurs alternent avec des paysages. Ce système de décoration, nouveau alors, se perpétua pendant près d'un demi-siècle et jusque sous la minorité de Louis XIV. On attribue contre toute vraisemblance ces paysages-ci à Paul Bril. Les tableaux sont placés dans des cadres de stuc, dont des cartouches ornés de cuirs font l'entre-deux. En même temps que les chiffres de Henri IV et de la reine, on voit sur le lambris le rébus d'un S barrée, qu'on a dit celui de Gabrielle d'Estrées, composé d'un *S* et d'un *trait*. Mais outre qu'on prononçait et qu'on prononce *Étrées*, cet emblème est anciennement connu pour signifier *fermesse* ou fermeté.

Telle est, dans son dernier état, cette chambre, que le Père Dan et Guilbert nomment le grand cabinet du Roi, et les guides de l'époque suivante son antichambre. La chambre du Roi y donne par les deux portes du fond. Avec le Buffet, la chambre de Saint-Louis, la salle du Conseil, et cette chambre, elle composa l'appartement du Roi jusqu'à la fin de la monarchie. Il faut y ajouter le cabinet converti en escalier, depuis que la construction de l'aile de Napoléon a obligé d'en murer les fenêtres. C'est par la porte qui, de ce cabinet mène à la chambre de Saint-Louis, que passait le maréchal de Biron, sortant de la chambre du roi, quand il fut arrêté par ordre de Henri IV, le 14 juin 1602.



Cliché Neurdein.

Stucs de la chambre Ovale.

Ce monarque donna aussi ses soins à la restauration de l'ancien cabinet, qui semble bien n'avoir plus conservé au temps du Père Dan, de ses origines, que les peintures de sa cheminée et de ses armoires. Tout le reste portait les chiffres de Henri IV, de Marie de Médicis avec des S barrées; et le plafond, peint dans le genre de Fréminet, représentait Vulcain, Mercure et Vénus, à la place où nous voyons paraître les allégories de Boucher.

Les deux chambres ensuite de celle de Théagène, faisaient partie de l'appartement de la Reine, servant de salle des Gardes et d'antichambre. Elles n'ont gardé d'ancien que la cheminée que j'ai décrite. Dans le salon où se trouve cette cheminée, on a couvert les murs de quelques tapisseries des Chasses de Maximilien dessinées par Van Orley, et dites les Belles chasses de Guise. Il y a trois pièces entières et quatre coupures. Le salon dit des Tapisseries est décoré jusque sur la cheminée de sept pièces, dont une coupure, d'une tenture ancienne et fort belle de Psyché. Une est

copiée du maître au Dé, de qui le vitrier d'Ecouen avait emprunté la suite entière de vitraux du même sujet qui sont à Chantilly. Cette tenture est peut-être celle que le commandeur del Pozzo a vu dans la possession du roi en 1625, et qu'il cite parmi les ouvrages du temps de Henri IV et de François Ier.

Ces arrangements sont modernes, et en partie du règne de Louis-Philippe, de qui sont les plafonds à caissons compartis. On a depuis peu accommodé ces pièces de meubles du second Empire, qui ne méritent pas plus de mention. Seules deux tables du temps de Louis XIV, placées dans la chambre de Théagène, retiennent l'attention. Elles sont de bois doré dans le style de Lepautre. Dans l'une la tablette de marbre pose sur la belle doucine renversée ornée de feuillage qu'on voit souvent à ces sortes de meubles. L'exécution de celle-ci est aussi la plus belle. On a mis également dans la salle du Buffet deux meubles de grand prix : ce sont deux cabinets d'ébène, dans le style de Stabre et de Boule le vieux, échantillon précieux de cet art au temps de Louis XIII, soutenus l'un de six colonnes annelées, l'autre de six termes, et dont le coffre est chargé d'ornements de la plus grande délicatesse.

Nous reprenons la suite de l'appartement de la Reine par l'ancien cabinet de Clorinde, depuis nommé salon des Dames d'honneur. C'était, dit Guilbert qui le décrit peu d'années avant sa suppression, « le plus gracieux de tout l'appartement ». Comme la chambre de Théagène, il était orné de paysages de Paul Bril sur le lambris, et au-dessus de huit tableaux de l'histoire de Tancrède et de Clorinde, tirés de la Jérusalem délivrée.

Ambroise Dubois était l'auteur de ces tableaux, dont trois ont été conservés. Clorinde devant Soliman, et Tancrède au siège de Jérusalem, sont exposés dans la salle du Buffet ; Clorinde blessée assistée par Tancrède, est conservé dans les collections du Louvre.

Tout cet ornement nouveau de l'appartement de la Reine avait reçu son couronnement, de la galerie, dont la bibliothèque tient la place. On l'appelle quelquefois encore galerie de Diane. Elle ouvre sur un vestibule voisin du cabinet de Clorinde, par un portique de deux colonnes, mises à propos en cet endroit pour rappeler les anciennes de marbre noir fort belles, qu'Henri IV avait fait placer là. L'ambassadeur que j'ai cité, raconte que le roi les lui fit remarquer, et lui parla de quatre autres colonnes, tirées de la même veine, dont il avait fait présent au grand-duc de Toscane, oncle de la reine.

Cette galerie offrait une quantité énorme de peintures, à la voûte et sur les murailles. D'excellentes aquarelles de l'architecte Percier, que la bibliothèque de l'Institut conserve, peuvent donner une idée de l'ensemble. La voûte avait vingt sujets principaux, qui ne formaient pas, comme dans celle d'Ulysse, des travées distinctes, mais se reliaient les uns aux autres par des motifs ingénieusement disposés. Des paysages formaient quelques tableaux secondaires. Quelques-unes de ces peintures,



Cliché Neurdein.

Vue de la galerie de Diane rebâtie.

levées lors de la suppression de l'ensemble, ont été recueillies par les soins de Louis-Philippe, dans la galerie des Assiettes. Les suivantes ont été disposées au-dessus du lambris de cette galerie : Junon, Cérès, Neptune, un Enfant tenant un cor, un autre tenant un arc, l'Education, la Renommée, Cérès, Minerve, Flore, la Richesse, la Charité, l'Histoire, une figure allégorique seule sauvée de l'Apothéose de Henri IV, qui faisait le centre de toute la voûte, Jupiter. Au plafond ont été placées celles-ci : Ronde d'enfants autour du chiffre de la Reine. la France, Jupiter sur l'aigle, Concert d'anges, Neptune, Flore nue debout.

Les moins réparées de ces peintures, jointes à celles de Théagène,

permettent de juger parfaitement les talents d'Ambroise Dubois. Son exécution est vive et belle, et son coloris bien ordonné. L'esprit de la touche et du contour y rachète ce que la composition a d'un peu pesant et confus. Quant au propre mérite de la décoration, on trouve dans sa galerie le premier exemple de ces beaux arrangements, de ces habiles répartitions de surface, bien supérieures à tout ce qui s'était vu encore, qui devait faire la gloire de notre XVIIe siècle.



Cliché Neurdein

Peintures d'Ambroise Dubois dans la galerie des Assiettes.

Ce progrès de la décoration n'est pas moins sensible dans la chapelle, dont l'ornement intérieur tout entier date de cette époque. Elle attendait cet ornement depuis sa construction. D'autres soins en avaient détourné François Ier. Henri IV l'entreprit sur un plan grandiose, dont l'exécution en fait l'un des premiers morceaux du château.

Les murs sont décorés d'un lambris doré sculpté de pilastres corinthiens accouplés, qui font l'entre-deux de huit arcades de chaque côté, et qui rejoignent sous la tribune un péristyle de colonnes du même ordre. Au-dessus de la corniche de cet ordre, sont autant de fenêtres dans l'entre-deux desquelles trouvaient place des peintures maintenant disparues. La voûte au-dessus est peinte de cinq grands sujets, dont deux sont en voussure aux deux extrémités, et les trois autres en plafond, accompagnés d'une quantité de compartiments secondaires et de figures allégoriques. Ces

cinq sujets sont à compter de la tribune : Noé entrant dans l'arche, la Chute des Anges, le Très-Haut dans la gloire, l'ange Gabriel envoyé vers Marie, les Saints-Pères réjouis par la venue du Messie.

Sous l'arcade qui fait le fond de l'église est peinte l'Annonciation, mais cette peinture se trouve dissimulée par l'appareil du maître-autel, que sans doute on ne faisait pas d'abord le projet de monter si haut et de rendre si magnifique.

Ce grand ouvrage fut commencé en 1608, et terminé seulement après la mort de Henri IV. Martin Fréminet en est l'auteur, et quelles que soient les critiques qu'il mérite, on ne peut nier qu'il fait honneur à ce peintre. Son style diffère de celui de Dubois, que l'influence du Primatice domine. Fréminet ne tient rien que de l'école florentine. Il recherche les raccourcis audacieux et les fortes musculatures. Son défaut de charme dans le dessin, l'outrance de ses attitudes, la rudesse sombre de son coloris lui valent de justes reproches; mais comment feraient-ils oublier la richesse de l'invention et le degré élevé d'habileté et de science sensible dans ces grands morceaux?

Le soin qu'ont pris Dubois et Fréminet de peindre à l'huile sur le plâtre, les sert près de la postérité. Leurs ouvrages ont duré, mieux que ne pouvait faire la peinture à fresque de l'âge précédent. La chambre de Théagène est peinte sur toile. Aussi n'a-t-on été tenté à l'égard d'aucun de ces ouvrages, de ces restaurations totales dont la dernière devait anéantir tout ce que François I[er] fit faire. En fait de peinture monumentale, le Fontainebleau d'aujourd'hui n'offre d'entier que cette chapelle : et cette circonstance achève de lui mériter l'attention.

Il ne faut pas moins considérer l'ornement de stuc de la voûte, conçu dans le style de Rubens, qui régnait en France au temps de Louis XIII. Dans la voussure au-dessus de la porte de la tribune, deux Anges volants de grande taille soutiennent un cartouche aux armes de France et de Navarre. Le dessus-de-porte est fait d'une corniche enroulée, couronnée d'un amortissement dans lequel quatre Enfants font un Concert. Rien n'est plus charmant que leur attitude, ni plus parfait que leur exécution. Sous cette console est un cartouche et des consoles ornés de linges en guirlande, qu'on croirait transportés des Jésuites d'Anvers. Sur les portes à droite et à gauche, deux Enfants ailés portent le chiffre de Louis XIII. A l'autre extrémité de la voûte, au-dessus de l'autel, d'autres grands Anges pareils aux premiers supportent le même cartouche aux armes. Au dehors les portes d'entrée de la chapelle sur les vestibules, tant de la nef que de la tribune, ont des décorations de cuirs et d'enfants, qui ne sont pas moins belles.

Le préjugé s'est établi que ces sculptures étaient de Germain Pilon. Il y avait bien longtemps qu'il était mort alors. Les vieilles descriptions ne mêlent pas moins son nom à l'exécution du maître-autel, œuvre de



Cliché Neurdein.

La chapelle de la Sainte-Trinité.

l'italien Bordoni, orné de quatre colonnes d'ordre corinthien en marbre, avec les bases et chapiteaux de bronze. Deux statues de Charlemagne et de saint Louis figurent entre les colonnes. A l'aplomb de ces colonnes, sur la corniche, sont quatre Anges de bronze qui tiennent des attributs. Jean Dubois, fils d'Ambroise Dubois, peignit en 1642 le tableau de cet autel qui représente la Trinité. Plus tard en 1680, Girardon fit un taber-

nacle de marbre et de bronze d'un goût exquis, que la Révolution a détruit en partie. Le pavé, décoré d'une mosaïque de marbre, dont on ne connut pas la pareille en France avant le pavé de l'église des Invalides, est l'œuvre du même Bordoni.

La piété des rois de France n'avait pas cessé dans les deux siècles qui suivirent d'entretenir magnifiquement cette chapelle. L'ordre des Mathurins, à qui elle appartenait de fondation, et de qui François Ier avait



Cliché Neurdein.

Stucs de la chapelle de la Sainte-Trinité.

acheté la cour sur laquelle elle fut reconstruite, continuait d'en assurer le service, et de faire pour ainsi dire partie de la maison royale de Fontainebleau. Le P. Dan, de qui nous en tenons la description la plus ancienne, sous le nom de *Trésor des Merveilles*, appartenait à cet ordre. Louis XIV fonda chez eux des messes anniversaires pour le repos de l'âme d'Anne d'Autriche sa mère, dont l'engagement se lit encore sur une plaque de marbre noir fixée à un pilastre du lambris à gauche de l'autel. Diverses mentions, les unes d'entretien de lampes, les autres de tableaux commandés pour les chapelles latérales, se lisent aux comptes de Louis XIV. Deux de ces derniers étaient de Michel Corneille et de Poërson.

Quelque attention qu'on mette à décrire le Fontainebleau de Henri IV, et quelque soin qu'on prenne de n'y rien omettre, on ne peut s'assurer d'être complet, tant quelques-unes de ces décorations ont laissé des traces fugitives. Au nombre de celles-ci est la restauration que le roi fit de l'appartement des Bains.

Tous les stucs des deux dernières salles vers la Grosse Tour, y avaient été refaits avec ses chiffres et ses devises. De plus la dernière avait été repeinte à neuf. On l'appelait salle de la Conférence, à cause de celle qu'y



Cliché Neurdein.

Stucs de la chapelle de la Sainte-Trinité.

tinrent ensemble sur les matières de religion le Cardinal Duperron et Duplessis-Mornay. Dans quelques-unes des pièces voisines, l'architecte Dupérac, qui s'employait à peindre des perspectives, avait représenté diverses ruines antiques dans plusieurs médaillons de stuc. Mais ce qu'il convient de noter dans cette restauration, c'est la résolution que prit Heni IV d'ôter de l'appartement des Bains les tableaux de grands maîtres qui s'y trouvaient, pour en composer le Cabinet que le commandeur del Pozzo et le P. Dan ont décrit.

Ce Cabinet fut aménagé dans le pavillon du Fer-à-Cheval, nommé pour cette raison pavillon des Peintures. Mais comme ces tableaux faisaient une partie nécessaire de la décoration de l'appartement des Bains, on

remplaça dans cet appartement les originaux par des copies, ouvrage des meilleurs peintres d'alors. Les noms de ces peintres nous sont connus. C'étaient Ambroise Dubois, Josse de Voltigeant et Michelin. Quand, sur la fin du règne de Louis XIV, l'appartement des Bains fut supprimé, ces copies demeurées sans emploi, furent retirées à leur tour dans d'autres parties du château. On en orna le cabinet des Empereurs, d'où le remaniement de ce cabinet devait encore les chasser plus tard. En dépit de ces vicissitudes, trois de ces copies sont conservées. Deux sont dans la chapelle de Trianon-sous-Bois, la Sainte Marguerite de Raphaël, copiée par Voltigeant, et la Vierge aux Rochers de Léonard de Vinci, copiée par Michelin. La troisième est à Fontainebleau, dans le corridor de la galerie d'Ulysse : c'est la Notre-Dame de Raphaël, copiée par le même Michelin.

A ces peintres, pour finir la liste de ceux qui travaillaient au château à cette époque, il faut joindre Maugras, auteur de quelques tableaux dans les bâtiments nouveaux qui séparaient la cour Ovale de celle de la Conciergerie.

A l'égard de la sculpture on a pu remarquer que le stuc n'avait pas repris, dans cette résurrection de Fontainebleau, l'importance qu'il avait eue à l'origine. Ce qu'offre en ce genre la chambre de Théagène est peu. Dans les salles neuves de l'appartement des Bains, c'est en marbre qu'on sculpta l'ornement des cheminées. C'est en marbre pareillement que fut fait le plus célèbre ouvrage de sculpture que Fontainebleau ait vu exécuter alors.

Je veux parler de la Belle Cheminée, d'où toute une aile de bâtiment avait tiré son nom, qu'elle porte encore. Dans cette aile se trouvait la grande salle pour laquelle cet ornement fut fait. Il est malheureux de constater que nous ne l'avons plus qu'en débris. Le bas-relief sculpté sur le manteau représentant Henri IV à cheval décore maintenant la chambre de Saint-Louis ; quatre bas-reliefs représentant des Génies et deux autres des Batailles, sont au Louvre. Des autres parties le roi Louis-Philippe a recomposé une cheminée nouvelle, dans la salle des Gardes près du Buffet.

On admire dans cette pièce ainsi refaite les deux figures allégoriques représentant l'Obéissance et la Paix, et les bas-reliefs qui font le tour du manteau. Seules ces parties sont anciennes et viennent de la Belle Cheminée ; le reste décèle son origine moderne, autant par la vilaine teinte bleuâtre du marbre, que par la médiocrité de la sculpture.

Il est difficile sur ces restes de se faire une idée de ce que fut ce mo-

nument, et de ses dimensions considérables. Mathieu Jacquet, dit Grenoble, l'avait achevé en 1599. Quatre colonnes corinthiennes l'accompagnaient avec des consoles et des vases de bronze. Sa hauteur était de près



Cliché Neurdein.

Cheminée refaite des débris de la Belle Cheminée.

de huit mètres et sa largeur de près de sept. On l'abattit en 1725, pour les besoins de la comédie, installée dans la salle qu'elle servait à décorer. Henri IV avait pensé achever de peintures et d'autres ornements la décoration de cette salle, ainsi que l'attestaient des bordures commencées, qui périrent en même temps que ce célèbre ouvrage.

De tout ce qui précède on ne saurait séparer quelques ouvrages exé-

cutés dans les premières années de Louis XIII, et qui forment la suite naturelle des projets dont on vient de voir l'effet.

Dès 1612 fut commencée pour la chapelle Haute de la cour Ovale une décoration de six tableaux, maintenant perdus. C'était la Résurrection et la Pentecôte d'Ambroise Dubois, l'Assomption et l'Église Militante, de Jean D'Hoey. Neuf ans plus tard, en 1631, Jean Dubois y joignit la Nativité et un Crucifiement. Ces tableaux ont demeuré en place jusqu'au temps de Napoléon. Ils n'en furent enlevés que pour la transformation de cette chapelle en bibliothèque. Une aquarelle de l'architecte Robit qui fut chargé de cette transformation, nous conserve heureusement en petit l'image des trois premiers de ces tableaux. Il faut joindre deux autres peintures sur les petits autels : un saint François et une sainte Catherine peints par Ninet.

Henri IV avait entrepris la réfection de toutes les peintures de cette chapelle ; mais il ne reste pas trace de tout ce qu'il y fit faire.

Il faut achever le tableau de tant de magnificences, par le récit de ce qui s'exécuta pour l'embellissement des jardins.

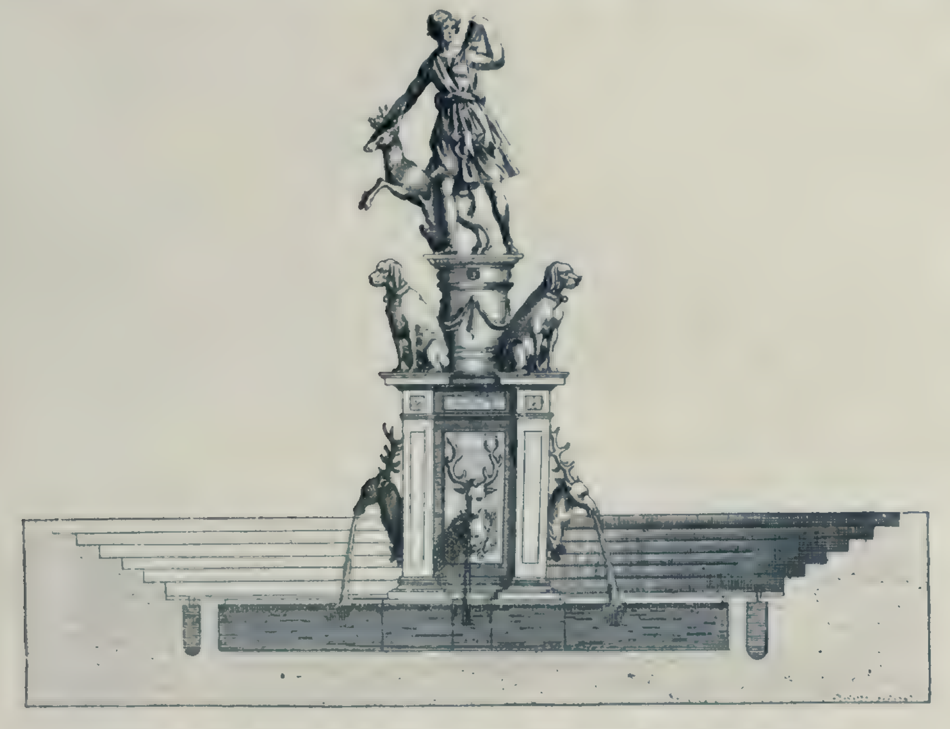
Henri IV fut le créateur du parc, qui s'étendit au levant jusqu'au village d'Avon, et absorba toute la seigneurie du Montceau, dont la Mi-Voie de Catherine de Médicis occupait une partie. L'acquisition de cette seigneurie eut lieu en 1609. Sur ses terres fut creusé le Grand Canal, à l'imitation, dit-on, de celui que les Clausse possédaient au château de Fleury. Ce canal, que ceux de Versailles et de quelques autres jardins du temps de Louis XIV devaient effacer plus tard, fut regardé alors comme une grande rareté. Il a plus d'un quart de lieue de long, et quarante mètres de large. Bassompierre dit dans ses Mémoires qu'Henri IV paria contre lui qu'il serait plein d'eau en deux jours. Il en fallut plus de huit, ce qui montre qu'on était encore loin des merveilles de rapidité accomplies par Louis XIV en ce genre.

Au nord du parc, le même roi fit élever, sous le nom de Ménagerie, une maison de plaisance, qu'on démolit plus tard, et où furent rassemblées, comme dans celle de Versailles, toutes sortes d'animaux et oiseaux étrangers.

Aux travaux qu'Henri IV avait entrepris dans les limites du jardin est attaché le célèbre nom de Francine. Deux frères ont porté ce nom, Thomas et Alexandre, également renommés pour les fontaines et autres ouvrages hydrauliques, dont on embellit les jardins. On les aimait alors très compliqués, et ceux que le premier de ces deux frères installa sous

la terrasse du château de Saint-Germain, ont joui d'un grand renom à cet égard.

Alexandre Francine fut chargé d'aménager la partie des jardins qui s'est appelée depuis le Parterre, entre la chaussée et le canal. Tout cet espace fut divisé, comme nous le voyons, en quatre compartiments dont chacun eut une fontaine au milieu. Trois canaux, que François I[er] avait creusés, servirent de séparations à deux de ces compartiments entre



Etat ancien de la fontaine de Diane, d'après Abraham Bosse, dans le Trésor des Merveilles du P. Dan.

eux et d'avec les deux autres. Au centre de tout s'éleva la fontaine du Tibre, qui reçut la figure en bronze de ce fleuve, fondue par le Primatice et Vignole. Quatre vases de bronze qui l'accompagnaient, sont maintenant exposés au Louvre.

Ces fontaines sont gravées avec beaucoup de soin dans le père Dan, avec une sixième que le même Francine dressa devant la cour de la Fontaine.

L'ancienne fontaine du Primatice fut supprimée en cet endroit, et comme cette cour fut jugée trop petite pour en souffrir une nouvelle, on jeta sur l'Etang le massif de maçonnerie qui, dans les plans anciens du

château, porte le nom de jardin de l'Etang. C'est au milieu de ce jardin que fut élevée la fontaine neuve, représentant Persée au sommet d'un rocher. Plus tard (en 1713) ce jardin fut détruit par ordre de Louis XIV, et la fontaine de Persée transportée dans la terrasse en saillie sur l'Etang, qui subsiste encore aujourd'hui.

Outre ces arrangements de l'étang et du parterre, Francine éleva dans le jardin de la Reine, la fontaine de Diane, dont il a pris son nom définitif. Cette fontaine maintenant transformée, a vu changer la statue de bronze qui la surmonte. Elle était de Barthélemy Prieur, et fondue en 1603. Quatre limiers accroupis, admirables de naturel, également en bronze, en environnaient le piédestal. Tous ces bronzes sont au Louvre. Ceux que Fontainebleau conserve sont les têtes de cerf anciennement placées, et une Diane d'un autre temps, quoique non moins excellente. Elle porte la signature des Kellers, et la date de 1684.

Tels sont les traits de la seconde période de gloire que le règne de Henri IV marque pour Fontainebleau ; tel fut l'accroissement du château, tel l'embellissement des jardins. Malherbe a chanté l'un et l'autre dans des vers dignes du sujet, qu'on a plaisir à rappeler ici :

Beaux et grands bâtiments d'éternelle structure.
Superbes de matière et d'ouvrages divers,
Où le plus digne roi qui soit dans l'univers,
Aux miracles de l'art fait céder la nature ;
Beaux parcs et beaux jardins qui dans votre clôture
Avez toujours des fleurs et des ombrages verts...

Ces bâtiments et ces jardins se présentaient dès lors comme achevés. Ce qui s'y ajouta depuis, n'y devait changer que peu de chose. Il consiste surtout dans des rajeunissements, perfectionnements, accommodements de l'intérieur, nécessités par les destructions du temps, ou dictés par de nouveaux usages. Fontainebleau était fini ; finie aussi sa période de gloire. Aucun des rois qui vinrent ensuite ne devait choyer cette résidence comme avaient fait François Ier et Henri IV. Aucun ne devait retrouver des circonstances pareilles à celles qui firent d'elle par deux fois un lieu de renouvellement des arts. Outre son rang de première maison royale, Fontainebleau perd celui d'école, qu'elle tenait depuis trois quarts de siècle. Le profit et l'avancement des arts trouvèrent ailleurs de nouveaux organes. Ce qui resta ici de traditions à cet égard, y vécut désormais sans éclat, à l'écart du mouvement général, et comme muré dans cette résidence, qui retombait au rang de la province.

Cette déchéance d'un si glorieux passé fait le caractère unique et singulier du reste de cette école à travers le siècle. Les peintres dont on a lu le nom demeurèrent là, y mêlèrent leur famille et leurs fils y vécurent. Tout le long du règne de Louis XIII, des D'Hoey, des Dubois, des Voltigeant continuent de prêter des talents déclinants à l'entretien et à l'embellissement de la résidence royale. Jusque sous la régence d'Anne d'Autriche on les trouve, tous unis par des cousinages, et cultivant les diverses



Cliché Neurdein.

La fontaine de Diane.

branches de l'art. Les graveurs Garnier et Bétou, auxquels on doit la conservation de plusieurs compositions du Primatice, étaient nés et furent élevés au milieu de cette école provinciale, dans laquelle achevaient de s'éteindre les restes d'un foyer qui avait éclairé la France. Il en est de Fontainebleau, dans cet âge avancé de son histoire, comme de ces villes jadis fameuses et capitales d'empires florissants, dont quelque bourgade marque aujourd'hui la place, comme si, en dépit du tour de roue de l'histoire, tant de gloire n'avait pu périr tout à fait.



Cliché Neurdein.

Vue du Parterre.

CHAPITRE IV

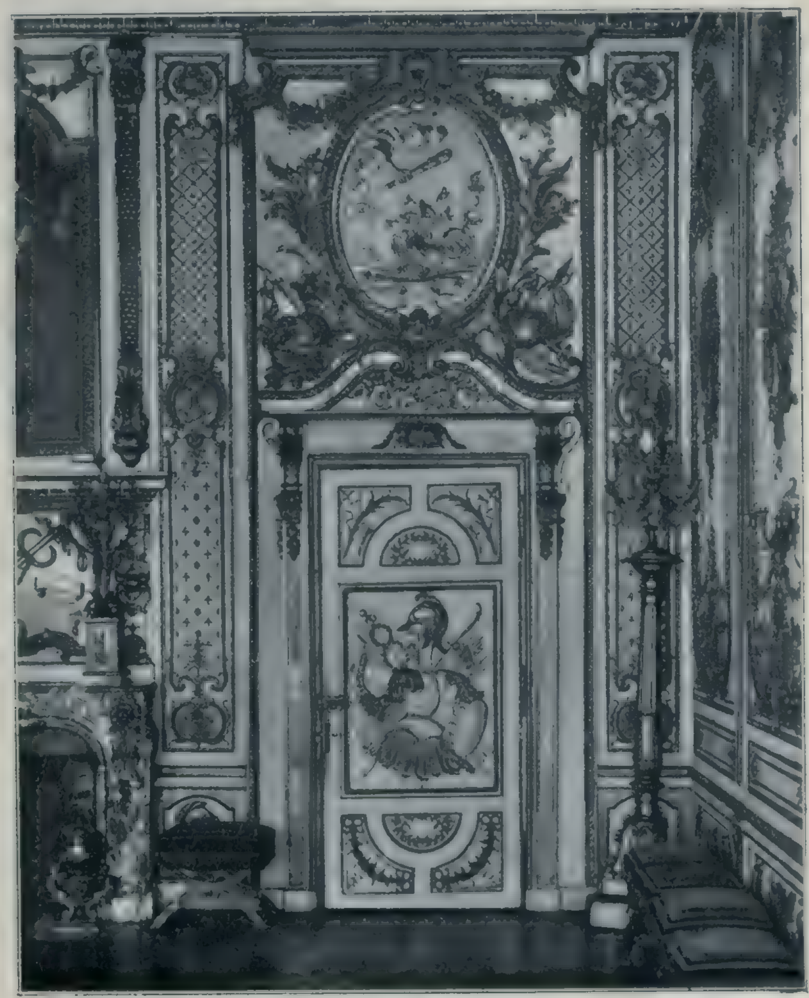
LE CHATEAU JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

Louis XIII avait vu le jour à Fontainebleau : il y avait été baptisé. Une partie de son règne s'y passa. Au soin d'achever la chapelle, et les ouvrages hydrauliques de Francine, commencés par son père, se joignit la mise en état des parties des appartements du Roi et de la Reine qui donnent sur le jardin de Diane. La description de celles qui donnent sur la cour Ovale est achevée. C'est le moment de décrire le reste.

La première pièce qui se présente au sortir de la chambre de Saint-Louis, est la salle du Conseil, dont le plafond paraît avoir été accommodé à cette époque. Il se compose de neuf caissons en saillie, auquel ne s'ajoutait pas encore celui du demi-rond sur le jardin. Comment cette forme de caisson, qui n'est certainement pas de Henri IV, a-t-elle pu être disposée sans effacer des peintures plus anciennes, dont Guilbert donne la description, je ne sais. Peut-être cet auteur s'est-il trompé sur la date de ces peintures. Deux de ces caissons portent les chiffres de Louis XIV, dont on les pourvut peu après.

Dans la suite de pièces que nous abordons, ce style de plafonds divi-

sés, par des poutres extrêmement saillantes, en compartiments inégaux, qu'on ornait le plus souvent de sculpture de fort relief, fait en quelque sorte le fil conducteur de leur premier aménagement. Cette salle, qui fai-



Cliche Neurdein.

Porte de la chambre du Roi.

sait en ce temps-là le premier cabinet du Roi, ouvre directement sur la chambre, couverte d'un pareil plafond.

Napoléon en fit sa salle du Trône. Les rois n'en avaient qu'à Versailles. Tout le fond de décoration de cette pièce remonte au temps de son ancien usage.

Le plafond est ce qu'elle a de plus ancien. Il ne se composait à l'ori-

gine que du principal corps de menuiserie, formé d'un grand compartiment d'où pend en son milieu une couronne royale, et orné de guirlandes de fleurs et de feuillages, avec les armes de France et de Navarre et l'aigle de la maison d'Autriche. On y a joint plus tard le plafond de l'alcôve, en demi-dôme fleurdelisé, dont le fond autrefois était d'azur accompagné de chaque côté d'un grand chiffre de Louis XIV. La saillie de tous ces morceaux est énorme, et leur exécution parfaite : ce qui fait, dans un genre qui ne va pas sans lourdeur, des beautés de premier ordre pourtant.

Cette chambre était d'abord autrement disposée. Le lit y faisait face aux fenêtres, et la cheminée se trouvait du côté du trône. C'est ainsi qu'elle est représentée dans une des pièces de tapisserie de l'Histoire du Roi qui montre le cardinal Chigi faisant réparation au nom du Pape à Louis XIV pour les insultes reçues par notre ambassadeur. Sur la cheminée ainsi placée était une Flore d'Ambroise Dubois. Louis XIV fit d'abord placer le lambris d'en face des fenêtres, et décorer les portes de ce côté comme nous les voyons. Puis en 1713 on mit entre ces portes la cheminée surmontée de la devise de Louis XIII, une massue, avec ces mots : « *Erit hœc quoque cognita monstris*. Les monstres apprendront à la connaître aussi. » Alors sans doute fut placé en cet endroit le portrait de Louis XIII par Philippe de Champaigne, dont une copie moderne tient la place. Napoléon depuis y avait mis le sien, la Restauration celui de Louis XV ; Louis-Philippe rétablit cette copie.

Les portes à droite et à gauche sont dans le plus beau style de Versailles. Elles ont des trophées sur les corniches, et sur les vantaux des armes en bas-relief d'une parfaite exécution. Au-dessus de ces portes se voient deux médaillons. Dans l'un est une main armée d'une massue qui menace une hydre à sept têtes, signifiant la guerre que Louis XIII avait menée contre l'hérésie ; dans l'autre est un autel sur lequel brûle un taureau au-dessous d'un soleil, représentant la naissance du dauphin Louis XIV. Ce dernier sujet, disposé de même, avait servi pour un jeton gravé au commandement du roi à cette occasion, et où se lisait cette inscription « *Phœbus nascitur et taurus accessit ad aras*. Le soleil se lève et le taureau vient au sacrifice. »

Tout le côté du lambris vers la salle du Conseil est encore moins ancien que cette partie. Il ne remonte qu'au règne de Louis XV, et les sculptures qu'il offre sont du style de Verbreck et de Rousseau. La massue de Louis XIII s'y montre, excellemment exécutée, et des lis naturels s'y mêlent aux ornements. Le tout, doré d'ors différents, compose avec le reste un excellent ensemble. Ainsi cette chambre se présente comme une ma-

tière à des comparaisons espacées sur cent ans de style décoratif. La cheminée date aussi de Louis XV ; elle a des bronzes ciselés du temps.

Traversons sans nous arrêter le boudoir de Marie-Antoinette, et



Cliché Neurdein.

Cabinet d'ébène du temps de Louis XIV, dans la salle du Buffet.

entrons dans la chambre de la Reine. Même plafond de deux corps de menuiserie du même temps, encore plus magnifique peut-être. Une calotte ronde compose le principal, environnée de fleurs de lis dans la voussure et portée sur une guirlande saillante dont la sculpture est admirable. Aux quatre coins se voit le double écusson de France et de Navarre ; dans les caissons qui font les intervalles, sont huit enfants de ronde bosse,

sculptés dans la manière grâce et potelée du règne de Louis XIII. Ces enfants sont dorés, ainsi que les principales parties de ce plafond. Au-dessus de l'ancienne alcôve, le demi-dôme porte un cul-de-lampe en son milieu ; les fleurs de lis se détachent sur le fond d'azur conservé. Dans les caissons de part et d'autre sont les chiffres de Marie-Thérèse. La cheminée, refaite comme dans la chambre du Roi, date aussi du règne de Louis XV.

Un plafond du même genre que ceux qu'on vient de décrire régnait



Cliché Neurdein.

Tapisseries des Saisons.

au-dessus du salon de musique, qui suit, avec les chiffres, conservés jusqu'à la fin, de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.

A tous ces ornements de l'appartement royal fut joint longtemps, dans le vestibule qui précède la galerie de Diane, une décoration dont la perte ne peut être trop regrettée. C'était quatre panneaux d'arabesques représentant les quatre Éléments, peints par Vouet dans son meilleur style. Les cartouches étaient octogones ; des Satyres et des Termes les accompagnaient, au milieu de l'attirail ordinaire de ces sortes de décoration. Le plafond était aussi de ce peintre. Le sujet au milieu représentait Tithon enlevé par l'Aurore. Des estampes de Dorigny, qui retracent la partie d'arabesques, servent à les faire regretter davantage.

Enfin à l'autre bout de ces appartements, passé la chambre de Saint-

Louis, le Buffet et la salle des Gardes furent décorés à neuf. Sur la cheminée de la première, Jean Dubois avait peint une Renommée, et la salle des Gardes eut le plafond que nous voyons, avec plusieurs ornements en partie repeints, en partie effacés par la dernière restauration.

Tel fut l'appartement royal depuis la fin du règne de Louis XIII. jusqu'à la Révolution. Pendant un siècle et demi la destination n'en devait pas être changée, et le fond des ornements resta.



Cliché Neurdein.

Antichambre des Reines-Mères.

Quand Marie-Thérèse eut succédé à Anne d'Autriche dans cette partie du château, celle-ci fit son logis de l'appartement des Poëles, qui depuis Catherine de Médicis semblait affecté à l'usage des reines-mères. J'ai dit un mot dans ce qui précède, des changements qu'on y fit alors.

Ces changements sont surtout remarquables en ce qui concerne l'ancienne chambre de Henri II, qu'on arrangea au goût moderne. Rien n'a subsisté de cette restauration, depuis qu'en abattant le pavillon des Poëles on en anéantit jusqu'au souvenir. Cette chambre, depuis nommée Grand Cabinet, eut des arabesques de Cotelle, et des paysages de Mauperché, peints en 1664. Elle était précédée, venant du Fer-à-Cheval, de trois pièces

qui en font quatre aujourd'hui, par l'effet d'une séparation opérée dans la première, probablement lors de l'installation du pape. Pie VII y logea de 1812 à 1814, et c'est surtout sous le nom d'appartement du Pape qu'on les présente aux visiteurs.

Les deux premières pièces faisaient la salle des Gardes, ornée d'un plafond d'Errard. Celle qu'on trouve d'abord, longtemps fournie d'un meuble et d'un papier de tenture misérables, a vu recouvrir récemment celle-ci d'une pièce de tapisserie des Chasses royales d'Oudry, d'un dessus-de-portes de fleurs de Fontenay, d'une Bacchanale de Noël Hallé, d'une Vénus chez Vulcain de Natoire, et d'une Toilette d'Herminie de Restout. La seconde pièce n'a de remarquable qu'un meuble de Beauvais du temps de Louis XVI fort beau, et une commode du même temps.

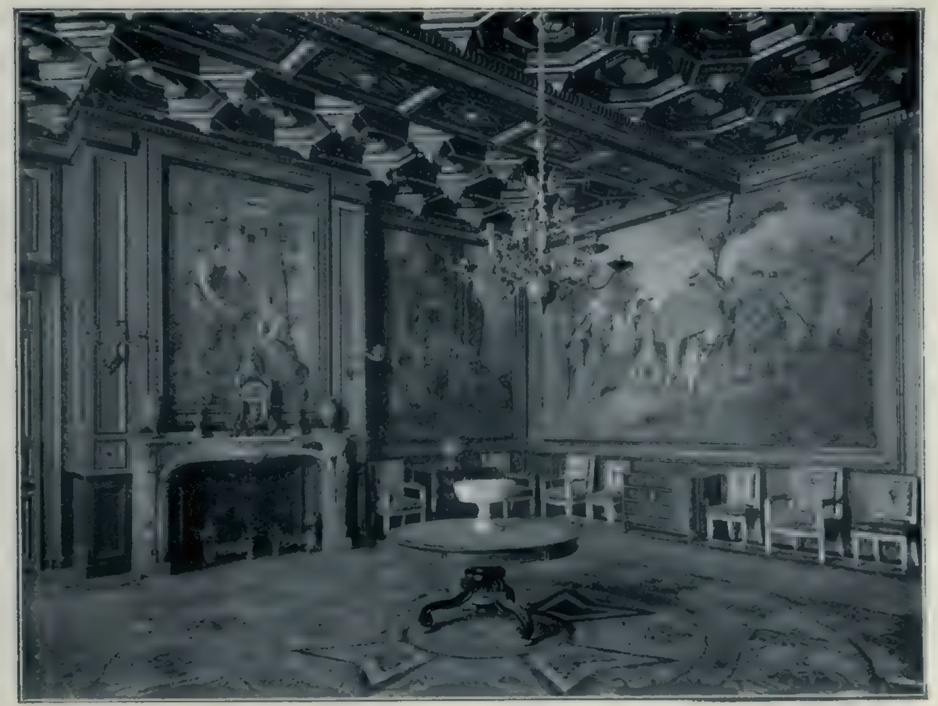
L'antichambre qui suit se distingue aux regards de l'antiquaire par le plafond de Philibert Delorme dont j'ai parlé. Les murs en sont tendus de tapisseries admirables, de la série des Triomphes refaite par Noël Coypel pour les Gobelins. Au mur du fond est la pièce des Muses répétée deux fois ; sur les autres parties de la muraille, celles de Vénus, de Bacchus et de Minerve, celle-ci coupée en trois morceaux. On a meublé cette antichambre d'un autre meuble de Beauvais aussi beau que le précédent, et d'un tapis de la Savonnerie fait sous l'Empire à l'imitation des anciens.

La chambre d'Anne d'Autriche vient ensuite. Sa décoration conservée offre un parfait échantillon de l'art des premiers temps de Louis XIV, tel qu'il se développait sous l'influence des ornemanistes Lepautre et de Jean Marot. L'ornement le plus original de cette pièce consiste dans sept montants d'arabesques peintes sur les murailles par Cotelle, auxquels répondent dans le plafond, un motif central, quatre ronds et deux rectangles. Ces arabesques mêlées de figures légères et dont l'invention ingénieuse, délicate et variée enchante, ont malheureusement été repeintes avec beaucoup de maladresse. Les vantaux des deux portes ont au droit et au revers des peintures du même genre faites par le même artiste.

Au plafond les deux rectangles de reste sont ornés d'enfants de relief dorés. D'autres enfants et des guirlandes dorées accompagnent au-dessus des portes des cartouches octogones où se voient les reines Anne d'Autriche et Marie-Thérèse, toutes deux peintes par Gilbert De Sève. Au mur, des tapisseries de la même suite des Triomphes, signalée dans la pièce précédente, composent à tout cela un complément somptueux. La principale représente les Muses avec Apollon au milieu. De chaque côté

se voit le triomphe de Mars répété en deux exemplaires, dans un état de conservation admirable.

Ce que cette chambre contient de meubles n'est pas une chose moins agréable. Le fond en est fourni par un meuble de Beauvais à paysages, qu'une table en bois doré du style de Lepautre, placée dans le milieu, relève magnifiquement. Face à la cheminée, une console du même style



Cliché Neurdein.

Ancienne antichambre de la Reine.

supporte un coffret d'ivoire ancien d'un beau travail. La pendule de Boule placée sur la cheminée, est une des plus belles du château.

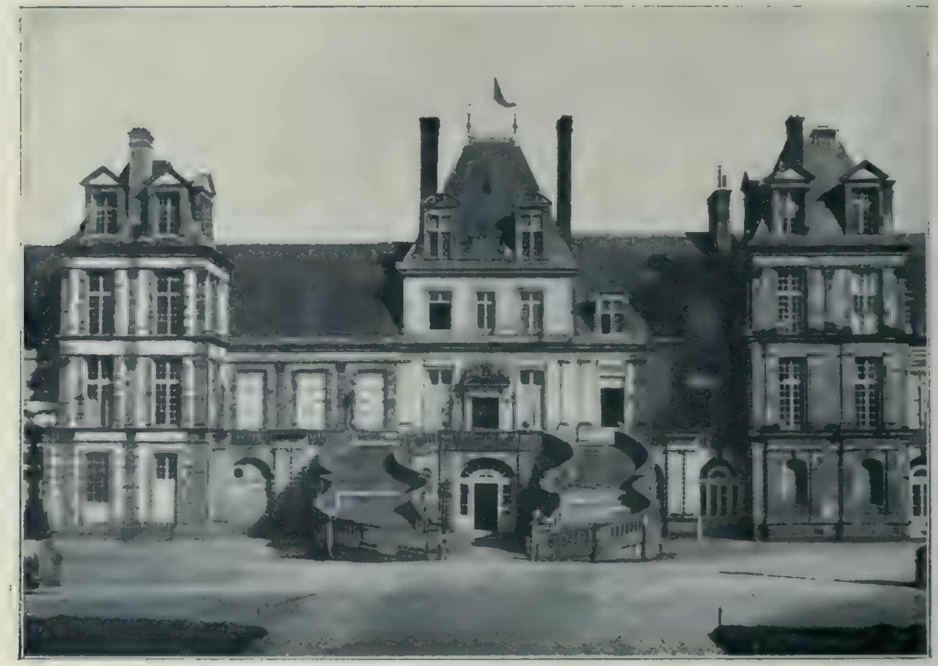
De cette chambre enfin on entrait dans le pavillon des Poëles détruit. Un salon où se trouve le portrait du pape Pie VII, d'après David, en mesure exactement la longueur. De ce salon, on passe dans le gros pavillon d'angle ajouté de ce côté sous Louis XV, et dont les chambres n'ont d'ornements que ceux qu'on y a placés de nos jours.

On remarquera que cet appartement conservait, en dépit de toutes les transformations, son caractère ancien d'isolement : n'ayant d'accès qu'à la galerie d'Ulysse, à celle de François Ier et à la chapelle. De ce dernier côté il avait son entrée au haut du Fer-à-Cheval, dont les

dispositions actuelles font, comme j'ai dit, l'entrée principale du château.

Le perron que nous voyons en cet endroit y servait dès ce temps-là d'imposante préface. Il venait de remplacer, en 1634, l'ancien Fer-à-Cheval de Philippe Delorme, et le prestige de la nouveauté s'ajoutait à l'originalité du plan et au mérite de l'architecture pour lui donner un grand renom.

Les vues pittoresques qu'Israël Sylvestre a gravées des voûtes qui le



Cliché Neurdein.

Pavillon du Fer-à-Cheval, élevé par le Primatice.

supportent, sont un indice de la vogue dont il jouit. Ces voûtes forment quatre arcades sous cet escalier. Des piliers à bossages les accompagnent, qui portent les vingt-quatre piédestaux de la balustrade, flanqués d'autant de consoles renversées d'un beau dessin. L'appui de cette balustrade est à jour, et ornée de sceptres et de caducées. Il y a deux rampes en symétrie, coupées d'un palier en leur milieu, et développées au-dessous de ce palier suivant une double courbe, au-dessus suivant un simple fer à cheval. Cette combinaison de lignes produit de face, par l'effet des raccourcis, un aspect des plus séduisants, que les jeux de la perspective varient à l'infini quand on se déplace. Il y a peu de morceaux qui, sans plus d'ornements, soient capables de donner tant de plaisir aux regards.

et l'on peut compter cet escalier au nombre des chefs-d'œuvre de l'architecture française. Longtemps, sur la foi de vraisemblances générales, on en a fait honneur à Lemercier. Des documents récemment publiés ont permis de le rendre à Jean Ducerceau, petit-fils du célèbre architecte graveur, et fils de Baptiste l'architecte du Pont-Neuf.

On ne peut douter que la porte d'entrée au haut de ce perron, n'ait été refaite alors. Un fronton coupé à enroulements, soutenu de deux consoles et chargé de trophées, entre lesquels, dans une niche, on a rétabli depuis



Cliché Neurdein.

Escalier du Fer-à-Cheval, par Jean Ducerceau.

le buste de Louis XIII, en fait le riche accompagnement. En 1639, un des plus excellents ouvriers dont l'art du bois se vante en France, Gobert, sculpta les vantaux de cette porte, que nous n'avons plus qu'en copie.

On ne passe plus par cette entrée, mais par le grand escalier intérieur, édifié en 1684 par Louis XIV, et qui donne accès en même temps à la galerie de François Ier et au vestibule du Fer-à-Cheval. Six portes, en comptant celle qui donne sur le perron, s'ouvrent sur ce vestibule. Deux sont l'ouvrage de Gobert, et font l'admiration de tous les visiteurs du château. Celle de la tribune de la chapelle a des chérubins, les autres des têtes qui, selon le devis ancien, représentent « la force et la terreur ». La saillie de ces sculptures est extrême et l'exécution aussi vigoureuse que savante. Le même Gobert en avait fait une autre pour l'entrée de l'ap-

partement de la Reine-Mère, laquelle est aujourd'hui perdue et remplacée par une copie de celle de la galerie. Il faut savoir que ces portes étaient mises en couleur et dorées, comme il ressort du compte de Nicolas Sainton, payé de cette besogne pour celle de la tribune.

Afin de ne point rompre l'éloge que méritent les talents de Gobert, nous passerons à celui d'un autre ouvrage de lui moins souvent célébré que ces portes, et qui pourtant n'a pas moins d'excellence. Je veux parler des magnifiques boiseries dont fut décorée en 1639 la chapelle Saint-Saturnin.



Cliché Neurdein.

Vestibule de la chapelle de la Sainte-Trinité au premier étage du château.

Elles font partie de toute une décoration, commandée à l'occasion et en reconnaissance de la naissance du dauphin, depuis Louis XIV. Vingt-deux pilastres toscans cannelés en composent la superbe ordonnance ; sur les deux portes au fond de la chapelle sont des médaillons et des guirlandes, et sous les arcades d'autres beaux ornements. Tous les ornements peints qui se voient à la voûte, dessinés dans le style de grands cartouches à la mode depuis Henri IV, sont de Claude D'Hoey.

Un autre sculpteur moins inconnu, mais à qui il est vrai de dire que ses ouvrages de Fontainebleau font un plus grand honneur que les autres, Gilles Guérin, fut employé alors en deux endroits de ce château.

Sur la cour du Cheval-Blanc il décora l'horloge au haut de la tour à

gauche, d'ornements dont rien n'a subsisté. Mais nous avons encore ceux dont il fut chargé pour l'achèvement de l'entrée de la cour Ovale vers les Cuisines. Au-devant de la porte Dauphine, il sculpta en 1640 les deux majestueux Hermès, qui font l'admiration de tous les visiteurs. Ces morceaux sont exécutés avec une largeur singulière, et conçus dans une grandeur de style qui s'accorde admirablement aux bossages et aux masques du Primatice placés derrière.

A droite et à gauche de ces Hermès s'étendit une balustrade, sur les



Cliché Menard.

Chapelle Saint-Saturnin, les peintures de Claude d'Hoey, les boiseries de Gobert.

dés de laquelle sont des vases sculptés par Mathurin Testu. Ainsi fut complétée cette décoration, qui n'a point changé jusqu'à nos jours.

Dans les premières années de sa majorité, on voit par les comptes de Louis XIV, que ce prince fit exécuter quelques statues pour le Parterre. De cette époque aussi bien datent les dernières transformations de cette partie des jardins.

Louis XIV fit ôter les ouvrages de Francine, et dessiner par Lenôtre la terrasse à quatre côtés qui sert aujourd'hui de promenade autour de ce parterre. Cette terrasse peut être regardée comme un rappel de celle que François I[er] avait d'abord élevée en cet endroit et qui, avant que la cour des Cuisines fût bâtie, allait des chapelles au pavillon de Sully.

Ainsi restaurée et accrue des quatre autres autour du parterre, elle fournit de ce côté des jardins sur les allées et les verdures, un coup d'œil des plus heureux.

On descend de cette terrasse au Parterre par quatre escaliers de pierre disposés au milieu de chacun de ses côtés. La statue du Tibre, qui faisait le milieu, fut remplacée par la pièce d'eau qu'on nomma le Pot-Bouillant, et s'en alla orner un bassin visible sur la terrasse du sud, au milieu d'un parterre plus petit, nommé parterre du Tibre. Le rocher qui portait le Pot-Bouillant fut enlevé en 1817.



Cliché Neurdein.

Porte de la tribune de la chapelle, sculptée par Gobert.

Sur la terrasse vers le canal, subsistent quatre sphinx de grès commandés à Lespagnandel en 1664; mais il ne reste plus trace de douze statues des Mois que sculptèrent à la même époque Tuby, Renaudin, les frères Marsy, Lehongre et Poissant, ni de sept termes de ce dernier destinées aussi au Parterre. Tous ces ouvrages étaient en pierre.

A la tête du canal sous le parterre furent établies en outre les fameuses « Cascades », dont le bassin et le mur de fond subsistent seuls aujourd'hui. Ce mur, décoré de rustique coupé de pilastres de pierre et percé de voûtes et de niches, compose ce que l'on appelait en ce temps-là une *grotte*. Les Cascades, représentées dans vingt estampes anciennes, et qui faisaient sous Louis XIV une des beautés les plus populaires de Fontainebleau, ne survécurent pas à ce règne. En même temps le canal fut couvert de mille embarcations de plaisance d'un usage commun alors, et à quelques-unes desquelles, à Fontainebleau comme à Versailles, Louis XIV donna une grande magnificence.

Une autre transformation qui trouve sa place ici, quoique opérée beaucoup plus tard dans le règne, est la démolition du pavillon qui faisait face à la porte Dorée, au bout de la chaussée de Maintenon, et son remplacement par une grille ornée de deux vases de Simony.

Du côté du jardin des Pins, d'autres changements furent faits aussi. A ce sujet il suffira de dire que plusieurs petits jardins distincts de celui-là jusqu'alors, y furent réunis pour n'en plus faire qu'un seul, qu'on



Les anciennes Cascades d'après la gravure d'Aveline.

nomma jardin près de l'Étang, lequel nous est rendu dans les estampes du XVIIIe siècle.

Il paraît que ce grand remuement de terre fut cause que la fontaine Bleau située de ce côté, se perdit; car on voit en 1715 quelques mentions de paiements occasionnés par la recherche de ses eaux. C'est alors que fut démoli le petit édifice de Henri IV, qui sans doute était à sec, et que fut établi le bassin où cette fontaine déchargeait ses eaux. Guilbert en fait mention, en se plaignant que la source eut été « renfermée par grâce dans un mauvais puisart totalement caché par la charmille, qu'il faut chercher avec beaucoup de peine à treize toises de ce bassin ».

Il est comme impossible de terminer ce chapitre sans dire un mot de l'assassinat fameux dont Fontainebleau fut le théâtre, qui causa tant de scandale dans le temps, et que la chronique a si souvent rappelé et rap-

pelle encore tous les jours. Avec les querelles dont Cellini fut le héros, l'assassinat de Monaldeschi fait l'épisode le plus populaire de toute l'histoire du château.

On sait que la reine Christine de Suède, fille du grand Gustave, célèbre dans toute l'Europe et surtout en France pour l'encouragement qu'elle donnait aux arts, ayant abdiqué la couronne, entreprit en 1657 un voyage en France : c'était le second qu'elle y faisait. On l'obligea cette fois à résider à Fontainebleau, où peu de personnes la visitèrent. L'en-



Cliché Neurdein.

Vue du château prise des anciennes Cascades.

nui que cette espèce de relégation lui causa, joint à des causes qu'on n'a point éclaircies, devait s'échapper en un éclat terrible.

Elle était logée dans le pavillon au fond de la cour de la Conciergerie, qui communique avec la galerie des Cerfs. Le P. Lebel de l'ordre des Mathurins, supérieur du couvent de Fontainebleau, rapporte que le 6 novembre au soir, la reine de Suède, l'ayant mandé près d'elle, le conduisit dans cette galerie, et sous le secret de la confession, lui remit un paquet de lettres cachetées, lui commandant d'avoir à le lui remettre au jour et en présence de qui elle lui dirait. Quatre jours plus tard on le redemandait.

Ce père se rend aux ordres de la reine. Il la trouve dans la galerie des Cerfs, en compagnie de Monaldeschi, qu'il voyait pour la première fois. La reine, ayant redemandé ses lettres, les fit voir à ce dernier, en lui

reprochant de l'avoir trahie. On ne sut jamais précisément si cette trahison avait trait à quelque intrigue galante, ou à des affaires d'Etat. La reine s'exprimait tranquillement, affectant de parler moins en femme offensée qu'en justicier. Elle laissa tout le temps de s'expliquer au marquis de Monaldeschi, qui s'efforçait de la retenir, car il y allait pour lui de la vie. Elle ne voulait point lui pardonner. Elle exigeait qu'il se justifiât, ce qu'il ne put. Enfin elle quitta la galerie, en enjoignant au P. Lebel de le préparer à mourir.



Galerie des Cerfs, avec la cotte de mailles de Monaldeschi.

Le malheureux marquis se jette aux pieds du père, aux pieds de trois hommes qu'on avait laissés là comme ses bourreaux. Il obtient de l'un d'entre eux qu'il remonte vers Christine, pour la supplier à son tour. Tout fut inutile. L'un et l'autre trouvèrent cette princesse ancrée dans sa résolution, qu'elle appuyait sur des maximes d'Etat. Le Mathurin osa lui représenter qu'elle était chez le roi, qui ne pourrait souffrir qu'un homme fût immolé en France sans une condamnation des tribunaux du royaume. Mais elle dit ne consulter que son droit souverain à l'égard d'un de ses propres sujets.

Le P. Lebel a laissé de la confession de Monaldeschi un récit qui fait horreur et dégoût. Rien n'était plus honteux que l'état de ce malheureux,

qui portait une cotte de mailles sous son habit, et que sa poltronnerie empêchait de se défendre. Toute la cour s'en moqua, dit Mme de Motteville. Le religieux le vit fondre en larmes, il se confessa dans les cris. Comme l'aumônier de la reine entra dans ce moment, Monaldeschi s'interrompit pour l'aller supplier à son tour. Enfin, comme les bourreaux commençaient leur besogne, il réclama l'absolution. Les précautions qu'il avait prises tournèrent contre lui. La résistance qu'offrait la cotte de mailles prolongeait horriblement son agonie. A la fin un coup de dague lui perça la gorge. Quand il eut cessé de respirer, on fut porter la nouvelle à Christine, qui protesta avoir commis sans haine cet acte de violence inouï. On porta le corps à la paroisse d'Avon, dans laquelle il fut enterré.

La reine de Suède partit pour Rome bientôt après. Le bruit courut que le roi lui avait rendu visite dans les jours suivants en personne, et que cet entretien avait été la cause d'un départ si précipité.

Longtemps cet événement dura dans la mémoire des courtisans. Luynes raconte que, près d'un siècle après, quelques travaux qu'on fit aux bâtiments du bout de la cour Ovale pour l'aménagement des appartements du Dauphin ayant fait découvrir une tête d'homme, le premier mouvement fut de croire que c'était celle de Monaldeschi. De leur côté les pères Mathurins de Fontainebleau montraient dans le cabinet de curiosités de leur couvent, la cotte de mailles et l'épée de Monaldeschi. Depuis le règne de Louis-Philippe, on les avait placées dans la galerie de Diane. Elles sont exposées aujourd'hui dans la galerie des Cerfs, auprès de la peinture qui représente le château de Saint-Germain-en-Laye : c'est l'endroit précis de l'assassinat.



Cliché Neurdein.

La cour de la Fontaine, vue de l'étang.

CHAPITRE V

LE CHATEAU DEPUIS LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV JUSQU'A LA RÉVOLUTION

J'ai remarqué l'air de bâtiment antique que le château de Fontainebleau conserve dans toutes ses parties, et dans son aspect général. Cet air écarte naturellement l'idée des élégances et de l'ornement léger dont on vit commencer la mode sur le déclin du règne de Louis XIV et qui fait le charme des suivants règnes jusqu'à la Révolution.

Rien ne fait moins penser que Fontainebleau aux décorations intérieures du temps de Louis XV, rien ne s'allie si peu avec le style auquel Robert de Cotte a attaché son nom, et que prépara le second des Mansart. En quelques endroits mêmes de ce château, la disposition des bâtiments semblait devoir faire obstacle à cette décoration. L'irrégularité du plan, le défaut de jour et de dégagement, font de certaines parties au moins de la cour Ovale une matière rebelle à ce genre d'innovations. Cependant on ne voit pas que Fontainebleau ait manqué plus qu'aucune

autre résidence, des ornements du nouveau siècle. Même, on les a si bien multipliés sur quelques points du château, qu'il est permis de le regarder comme un musée des décorations de ce temps. Ainsi ce manoir antique des rois, dont la rude et simple enveloppe n'avait contenu longtemps que des magnificences mesurées à la pompe des cours, s'emplit soudain d'appartements commodes, de dispositions élégantes, telles que les récla-



Cliché Neurdein.

Chambre des appartements de Mme de Maintenon.

maient une vie transformée, toute en soins minuscules et en délicatesses.

Il convient d'en commencer l'histoire par l'appartement de Mme de Maintenon. Cet appartement occupe le pavillon de la porte Dorée. La loge du premier étage lui sert justement de dépendance. Au fond de cette loge est le salon qui en fait la plus belle partie.

Elle est toute décorée d'un lambris peint en blanc relevé de dorure, dans le style des chambres de Trianon. Les deux glaces qui se font vis-à-vis sont couronnées de corniches cintrées dans l'une desquelles est un fronton avec la devise du soleil. Deux enfants sont assis sur le cintre. Un large espace laissé entre la corniche du lambris et le plafond, est varié de

panneaux sculptés, avec des ronds en dessus de porte. La sculpture de toutes ces parties, qui présage la grande génération des sculpteurs sur bois de la fin du règne, fait le plus grand honneur à Lalande.

Cette chambre est meublée de six chaises, de six fauteuils, d'un canapé, d'un écran et d'un lambrequin de fenêtre, de tapisserie, œuvre célèbre des demoiselles de Saint-Cyr. On sait que M[me] de Maintenon avait installé dans cette maison un atelier de tapisserie au petit point, qui chez les connaisseurs passe pour avoir atteint la perfection. Cependant le



Cliché Neurdein.

Chambre de M[me] de Maintenon.

coloris est rude, et l'on ne peut approuver le fond de soie couleur d'or sur lequel toutes ces compositions tranchent en sombre. Quelques-unes sont des scènes champêtres, les autres sont empruntées au répertoire chinois, qui commençait d'avoir la vogue.

Le tapis est un magnifique ouvrage à rinceaux tel que la Savonnerie en fabriquait sous Louis XIV. Un bureau pareil à celui qui se trouve à gauche du lit dans la chambre du Roi à Versailles, et deux commodes, mêlent à propos l'art de Boule à ces différents ornements. Une console de bois sculpté et doré du même temps, complète ce parfait ensemble, relevé par une cheminée de marbre blanc admirable.

Les pièces alentour sont de peu d'étendue. On les a meublées de quel-

ques commodes et consoles du XVIIIe siècle. Dans l'une d'elles se trouve la Marchande d'Amours, tableau de Vien renommé fort au-dessus de son mérite. Une de ces pièces a été à nouveau meublée au temps de Louis XVI. Les boiseries sont du temps de Mme de Maintenon, et probablement de Lalande; mais la pendule en lyre finement ciselée, la console décorée de délicates guirlandes, le lit et les chaises de soie brochée, célèbrent d'autres temps, d'autres ouvriers, un autre style.



Cliché Neurdein.

Fauteuil de la chambre de Mme de Maintenon.
Tapisserie des demoiselles de Saint-Cyr.

Les mentions de Fontainebleau aux Comptes des Bâtiments pour la période où nous sommes entrés, donnent des ouvertures dont il a malheureusement été impossible de profiter jusqu'ici, à cause de l'embarras de savoir quelle partie du château elles désignent. Il faut avouer au moins que le principal de ce chapitre est assez bien déterminé.

L'ouvrage le plus considérable de Louis XIV à Fontainebleau consiste dans le grand corps de bâtiment aujourd'hui dépendant de l'Ecole d'Application, élevé en 1701 contre la galerie de Diane et en façade de la cour de la Conciergerie. Mansart en fit le plan, et Varignon en conduisit l'exécution, pour les ducs d'Anjou, de Bourgogne et de Berri, qui se plaisaient à Fontainebleau, et dont les longs séjours réclamèrent à la fin une habitation plus commode que des logis improvisés. La cour de la Conciergerie, pourvue de ce nouveau bâtiment, en a pris le nom de cour des Princes.

La présence de Robert de Cotte dans les comptes de ce bâtiment suffit

pour deviner le goût qui devait régner dans les décorations intérieures. Il ne faut pas douter que les noms de Dugoulon, de Belan, de Taupin et de Legoupil, sculpteurs ornemanistes, auxiliaires attitrés de cet architecte dans les ouvrages du nouveau style, mentionnés de 1701 à 1714 aux comptes des bâtiments du Roi, ne se réfèrent à cette décoration. Ces artistes, vrais maîtres et initiateurs de l'art de sculpter le bois qui se développa sous la Régence et dans le règne de Louis XV, ne paraissent pas avoir tenu à Fontainebleau une place beaucoup moindre qu'à Versailles. Peut-être Lalande, qu'on voit reparaître alors, les aida-t-il dans cette besogne. Peut-être Meunier et Fontenay, l'un peintre d'architecture, l'autre de fleurs, que les comptes mentionnent à cette époque, étaient-ils employés aux mêmes appartements.

Une autre innovation non moins originale doit être signalée sur un autre point du château. Il s'agit des ouvrages que Claude Audran exécutait dans l'ancien cabinet du Roi, ouvrages qui mirent à néant ce qui restait de peintures du Primatice en cet endroit, en attendant qu'ils fussent anéantis eux-mêmes par les décorations du temps de Louis XV.

Claude Audran, de qui on n'a plus d'autre ouvrage que les admirables portières des Douze Mois, fut avec Bérain le véritable auteur de la renaissance de l'arabesque en France, au commencement du XVIIIe siècle. Maître de Watteau en ceci, le séjour d'Audran à Fontainebleau est précisément lié à l'histoire de cette renaissance, à cause des modèles qu'offrait en ce genre la voûte de la galerie d'Ulysse. M. de Caylus écrit dans la vie de Watteau qu'Audran « avait étudié principalement les ornements tels qu'il avaient été employés par Raphaël au Vatican et par ses élèves en divers endroits, comme aussi par le Primatice à Fontainebleau ». L'abbé Guilbert est plus explicite encore, quand, ayant loué cette partie de la galerie, il ajoute : « C'est une chose avouée de tout le monde que Mignard, Audran et les plus grands maîtres sont venus étudier ces dessins et se sont formés sur ces originaux ; que, si l'on en peut croire les critiques, ils ont servi de modèle aux ouvrages du savant Bérain. »

Audran donc, mandé en 1703 à Fontainebleau pour peindre l'appartement du Roi, trouva ses modèles près de sa tâche. Il est croyable que l'arcade de la cheminée dans cet ancien cabinet, ainsi que les deux sur les murs de côté, date de cette restauration, comme le plafond date d'une plus ancienne. Louis XIV replaça dans le lambris qu'il fit faire, les chiffres de Henri IV et de Marie de Médicis. Dans les arabesques dont il couvrit ce lambris, l'artiste mit les figures de trente-cinq Vertus, en souvenir de celles que le Primatice avait peintes sur les anciennes armoires. Les comptes

appellent cette décoration « l'ouvrage de vernis du sieur Audran ». On peut donc supposer qu'il tenait quelque chose de ces ouvrages à fond d'or bruni, pour lesquels Audran et ses frères avaient obtenu un privilège, et dont on voit l'échantillon dans quelques dessus de clavecin de ce temps.

Aussi bien ce cabinet du Roi n'eut pas seul de ces décorations. L'antichambre voisine depuis détruite reçut, selon Guilbert, de la main du même peintre « un ovale en perspective et mosaïque, doré, chargé sur sa surface et dans les angles de divers ornements en or et de trophées d'armes en grisaille ». Cette antichambre ainsi parée devint quelques années après l'asile de quelques peintures précieuses au nombre desquelles était une Bacchanale, l'Enlèvement des Sabines et le Triomphe de Flore de Poussin. Ces tableaux provenaient de Versailles ; ils ne furent ôtés de cette place que pour être portés au Luxembourg.

Tels sont les ouvrages par lesquels s'annonçait à Fontainebleau ce que nous appelons d'une manière un peu vague le dix-huitième siècle. Il s'agit maintenant de passer aux échantillons les plus déclarés de ce style.

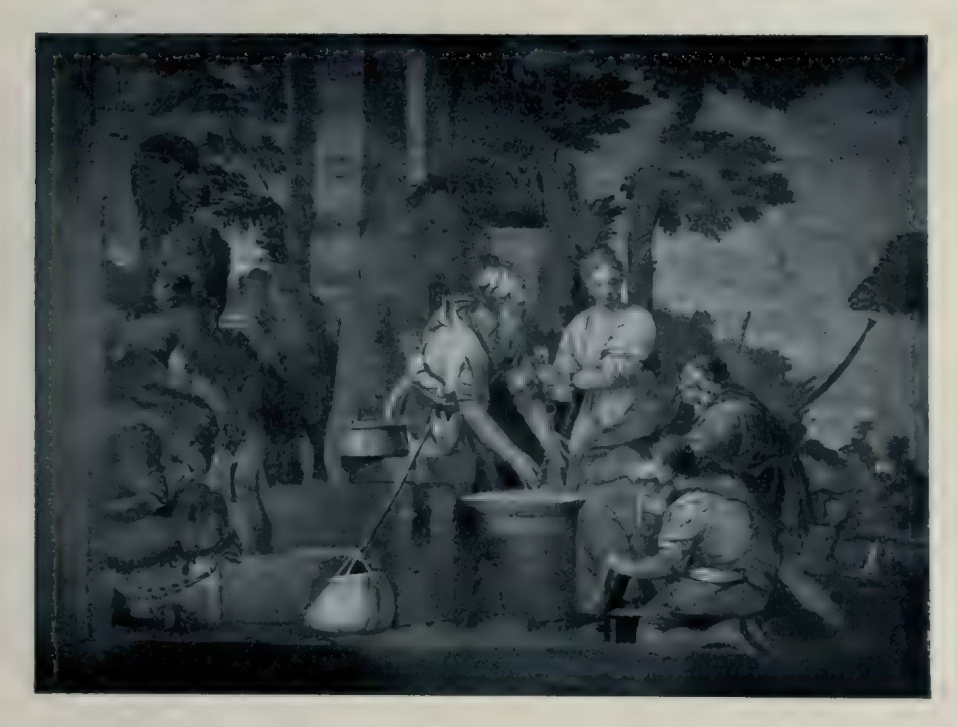
Le régne de Louis XV vit se passer dans ce château quelques événements diversement remarquables. Le mariage du roi avec Marie Leczinska y eut lieu en 1725 dans la chapelle. Le dauphin père de Louis XVI y mourut en 1765. Ces événements et les nombreux travaux qu'on y voit faire sous ce prince à différentes reprises, montrent assez que cette époque, qui entraîna la décadence de plusieurs résidences royales, n'eut dans celle-ci aucun effet pareil.

Il est vrai qu'elle y est signalée par des destructions importantes, celles de la galerie d'Ulysse et de la chambre de Saint-Louis. Le besoin de s'agrandir, qui pressait tous les jours davantage, fut cause de détruire la première. On éleva à la place la grande aile de brique et de pierre qui porte encore son nom, à droite de la cour du Cheval-Blanc. Quelques descriptions modernes ont traité de « caserne » ce bâtiment. Cependant à n'y considérer que l'extérieur et le mérite de l'architecture, il est bien au-dessus de l'ancienne galerie, ce qu'on peut vérifier aisément par la comparaison de l'aile d'en face, à laquelle elle a beaucoup ressemblé. Elle a deux étages au-dessus du rez-de-chaussée. La proportion en est très élégante, et le portail niché, ainsi que le fronton décoré des armes de France avec des palmes, y font un ornement discret dont les connaisseurs sentent le prix.

Du côté du jardin les pierres préparées dans le fronton pour la sculpture, n'ont jamais été taillées, mais la porte au rez-de-chaussée a deux

consoles et un masque en clef d'arcade, dont l'exécution est charmante.

Luynes dans ses Mémoires est témoin que ce nouveau bâtiment fut tout de suite requis pour des appartements. « Le roi, écrit-il en 1537, veut faire bâtir des logements dans la galerie d'Ulysse. On compte qu'il y en aura plus de cinquante. » Ils n'offrent rien d'intéressant, et cette galerie ne vaudrait pas même une visite, si elle ne servait maintenant d'asile à



Paul Véronèse. Rebecca et Eliézer, dans l'ancienne galerie d'Ulysse.

plusieurs tableaux des collections du Louvre, qui sont en dépôt dans le château.

Le plus beau de ces tableaux est le célèbre Eliézer autrefois attribué au Véronèse, qui servit jusqu'à la Révolution d'ornement à la cheminée du salon d'Hercule à Versailles, et que, par un dessein bizarre, on n'a réclamé pour le Louvre, que pour le mettre au débarras. Il faut citer encore parmi ces toiles La Terre réveillant Morphée, beau morceau de l'école du Primatice ; une scène inconnue d'un guerrier et d'une femme (n° 132 au catalogue dressé par M. de Chennevières), de l'école française du temps de Henri IV ; une Chasse aux Léopards, de Lancret ; le tableau de Louis

Boulogne (n° 69) qui tint longtemps dans la galerie de François Ier la place occupée par la Nymphe de Couder ; il représente Minerve avec les Sciences et les Arts près du buste de François Ier. Depuis peu, quelques-uns de ces tableaux ont été dispersés dans les appartements, où j'en ai fait mention à leur rang.

De l'autre côté de la cour du Cheval-Blanc, il faut noter ici que le pavillon des Armes, dans l'état où nous le voyons, date également de cette époque. Brûlé en 1702, il ne fut rétabli que sous Louis XV, qui y a remis les F de François Ier. L'incendie qui le consuma détruisit une partie de la tour de l'horloge, de la galerie des Chevreuils et de l'Orangerie.

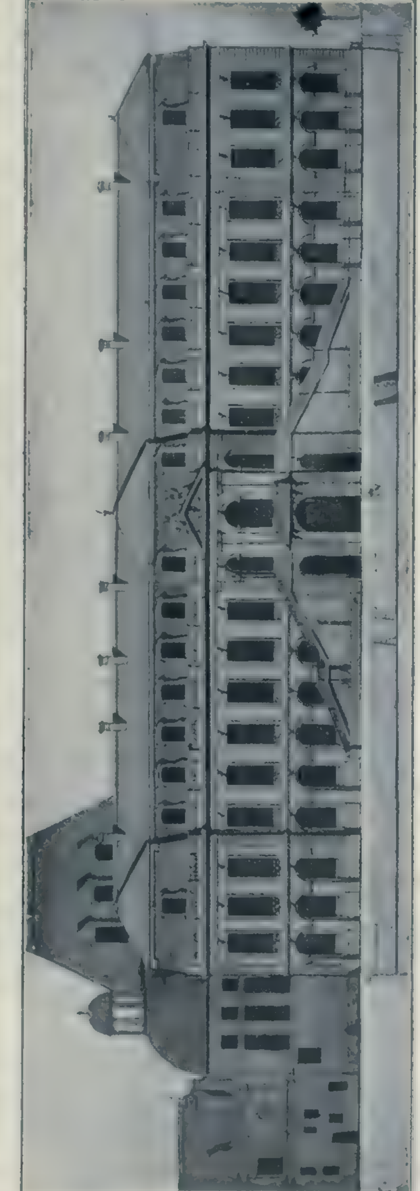
A l'autre extrémité de cette façade, sans doute vers le même temps, fut jeté par terre le pavillon des Poëles, entraînant la ruine de la galerie Basse et du cabinet qu'elle supportait, comme des chambres d'Hercule à l'étage supérieur. Autre motif de regret, si l'on songe à tant de richesses perdues ; mais on peut croire que le goût était alors au rajeunissement de tout le château. Il y eut à la fin du règne de Louis XIV un plan de remaniement total de la cour de la Fontaine, dont les pièces sont déposées au Cabinet des Estampes de Paris. On songeait à fermer cette cour par une aile qui eût longé l'Etang, et dont les fenêtres au midi eussent donné sur l'eau. Cette situation très agréable n'eût pas racheté le détriment qui se serait ensuivi pour cette cour. Le projet fut abandonné ; on se contenta plus tard du gros pavillon d'angle, élevé au-devant du pavillon des Poëles, et de l'aile de ce côté prolongée sur ses ruines.

L'architecte n'en est pas connu ; mais son ouvrage mérite des éloges. Trois arcades à bossage qui du côté de l'Etang rappellent les trois arcades de la galerie Basse détruite, soutiennent au rez-de-chaussée les deux façades de ce pavillon. Sur ce rez-de-chaussée, quatre colonnes doriques posées sur leurs piédestaux portent un entablement en ressaut qui vient au-dessus des trois fenêtres principales. Deux autres fenêtres et des pilastres achèvent ces façades, couronnées d'un petit ordre corinthien et d'un toit dans une balustrade.

On peut se plaindre de la disparate que fait ce magnifique édifice avec la simplicité de l'aile de la Belle Cheminée qui vient en symétrie ; mais, outre que dans le plan capricieux du château, cette disparate n'a que peu d'importance, il est sûr que la vue qu'on en a de l'autre côté de l'Etang, est embellie par ce pavillon. L'aspect qu'il prend ainsi vu sur l'eau, fait un effet de richesse et de majesté que n'eurent jamais les angles rentrants et les terrasses de l'ancien pavillon des Poëles, comme il est facile d'en juger en comparant l'ancienne estampe prise par Israël

Sylvestre, de ce côté du château. Ajoutez la belle exécution des parties, égale, dans un genre plus orné, à celle de la nouvelle galerie d'Ulysse.

On ne sait rien de la destination qu'avait reçue ce pavillon. Rien n'y subsiste en fait d'ornements anciens, et la visite des appartements d'Anne d'Autriche, qui s'achève par là, y apparaît brusquement terminée par une série de décorations improvisées, où de vilains meubles du temps de Louis-Philippe voisinent avec quelques autres d'un meilleur style.



Projet de bâtiment sur l'étang, par Robert de Cotte (Cabinet des Estampes de Paris).

Le duc d'Orléans, fils de ce monarque, dont cette aile fut l'appartement après 1830, eut sa chambre dans la première pièce. Le goût du temps s'y reconnaît aux ornements du lit, où la devise du coq apparaît entée sur le soleil de Louis XIV. Autre souvenir du temps, un cabinet de porcelaine y représente peintes en miniature les scènes du mariage de ce prince, avec des bronzes en cariatides d'une exécution des plus communes. Au contraire, rien n'égale en perfection la commode sur laquelle est posé ce cabinet.

C'est un ouvrage de Benneman, décoré d'un trophée de guerre dans cette courbe en anse de panier mise à la mode au temps de Louis XVI. Aux extrémités sont quatre faisceaux de piques qui reposent sur des pieds de lion. Tous les ornements sont de bronze, dont on ne peut assez admirer la ciselure ; le rang d'oves sous la tablette est une merveille.

Dans la deuxième chambre, les gardiens montrent sous le nom de « Char embourbé » un char d'Apollon de bronze doré, qui sert de sujet principal à une horloge posée sur une gaine. Ce morceau, qu'on reconnaît aisément pour une pièce de rapport, et qui n'est pas moins remar-

quable par sa ciselure que par son style, est peut-être le reste illustre du fameux cabinet d'Apollon, que Dominique Cucci avait exécuté pour Louis XIV et qui, exposé dans la galerie d'Apollon au Louvre, y fit longtemps l'objet de l'admiration universelle.

Trois banquettes de Savonnerie du temps de Louis XIV, servent au mobilier de cette chambre, et une pièce de la tenture dite de la Petite Galerie de Versailles, mêle la médiocre invention de Mignard au prestige exquis des Gobelins.

D'autres tapisseries de Mignard ornent la pièce suivante, remarquable



Cliché Neurdein.

Commode de Benneman,
dans la chambre du Duc d'Orléans.

par son meuble Empire complet, d'acajou et de bronze doré, avec des camées d'or sur fond de porcelaine bleue. La pièce la plus achevée est un guéridon de thuya, soutenu de quatre sirènes de bronze vert. On remarquera que ces sirènes sont copiées de celles qui décorent les consoles dans le boudoir de Marie-Antoinette, et auxquelles on n'a fait qu'ajouter des ailes.

La petite pièce d'angle qui vient ensuite, offre la curiosité de trois commodes Louis XV en vernis Martin, dont deux sont décorés d'ornements chinois ; la troisième a des fleurs peintes de différentes couleurs. Au reste, ce vernis fait tout le prix de ces objets, dont les bronzes sont très mal exécutés. Auprès se voient quatre banquettes de Savonnerie aussi belles que celles des chambres précédentes. Au mur est suspendu un tableau espagnol du temps de Louis XIII, d'une Dame environnée de chiens, dont les noms sont inscrits sur la toile.

De cette chambre on entre pour finir, dans le grand salon que le roi Louis-Philippe avait nommé galerie des Fastes. On y voit à présent quatre belles tapisseries des Gobelins de la tenture célèbre des Rinceaux, et deux de celles que Louis XVI commanda de l'Histoire de Henri IV. La fraîcheur de ces tapisseries n'est pas moins digne de remarque que leur beauté, et l'on ne peut assez regretter que deux autres de la même tenture des Rinceaux n'aient pu trouver place dans cette salle, et soient conservés loin des regards dans les corridors de la chapelle Saint-Saturnin.



Cliche Neurdein.

Pendule formée d'un bronze présumé de Cucci (Appartements du Duc d'Orléans).

Tel est l'intérieur de ce pavillon, que ses dehors seuls ont obligé de décrire dans ce chapitre. Une autre partie du château y a sa place marquée au contraire par ses décorations intérieures.

Je veux parler des bâtiments qui terminent la cour Ovale du côté du nord, longtemps nommés appartements de Monsieur, pour avoir logé le duc d'Orléans, frère de Louis XIV, au temps de ce dernier roi. On les accommoda en 1745 pour recevoir le Dauphin et la Dauphine. « La disposition de ces deux appartements, écrit Luynes, est complètement changée. Ils sont ornés sans beaucoup de magnificence, mais avec beaucoup de goût. » Les peintres Aubert, Caresme et Prévot furent employés à les décorer. Le premier avait livré pour ces appartements, selon des comptes conservés, « trois tableaux représentant des paysages et des ruines de Rome avec des figures et des animaux ». Portail y fit aussi plusieurs copies d'après Fontenay, De Troy, Lemoine, et deux tableaux ordinaires. Rien n'est resté de ces ouvrages. Tout cet appartement, qui confine à ceux des Princes sur la cour de la Conciergerie, n'offre plus aux regards que des boiseries admirables, dont nous ignorons les auteurs : celles en particulier du salon qui donne sur l'escalier au premier étage, où l'on voit quatre dessus-de-porte sculptés représentant des Jeux d'enfants.

La cheminée s'accorde avec ces boiseries pour la beauté de l'exécu-

tion. Les fenêtres de ce salon ainsi que des suivantes sont surmontées de voussures en arcade, qui en rehaussent les dimensions. Dans la seconde pièce, ces voussures sont ornées d'attributs. Dans le cabinet, qui vient en troisième, une niche avec d'exquises guirlandes occupe le fond. Le grand salon qui finit le bâtiment, a de beaux panneaux et quatre portes.

Au rez-de-chaussée, qui faisait l'appartement de la Dauphine, il ne reste plus qu'un salon, qu'on a meublé d'un meuble de Beauvais délicieux.

Toutes ces chambres sont maintenant désignées sous le nom de salons des Chasses, à cause des cartons des Chasses de Louis XV d'Oudry, qu'on y a réunies, en même temps que nombre d'autres tableaux de chiens et d'oiseaux. Dans quelques-uns de ces tableaux, sont peints entre autres des têtes et des bois de cerfs, rapportés des chasses royales. Un de ces bois est signé d'Oudry en 1742, un autre de Bachelier en 1764.

Au rez-de-chaussée du même bâtiment sont d'autres tableaux, parmi lesquels les cartons de la tapisserie des Mois Lucas, sujets tirés des douze mois de l'année, attribués à Lucas de Leyde ; et un Valet gardant du gibier, de Van Boucle, peintre flamand, qui travaillait aux Gobelins sous Louis XIV.

A l'entrée de cette aile, se voit depuis le temps de Louis XVI l'escalier dit escalier de la Reine, où d'autres tableaux de chasse et cartons de tapisserie ont trouvé place par les soins de Louis-Philippe, dans un ordre assez régulier. La grande Chasse au fond est de Parrocel ; tous les autres tableaux sont de Desportes, hors la Chasse au Canard sauvage, qui est d'Oudry.

Cet escalier vint en ce temps-là suppléer au défaut de celui qui s'ouvrait sous le portique de Serlio, et à la place duquel est maintenant une salle décorée de trois pièces de la tenture des Saisons de Lebrun.

La décoration de l'aile du Dauphin se poursuivit sur la cour des Princes, par la longue enfilade des chambres qui, rejoignant l'ancien pavillon Royal, revenaient dès lors par une aile neuve, de ce pavillon à la cour du Donjon. On ne sait quand cette aile neuve fut élevée. Elle suivait l'ancien tracé du fossé, et achevait d'enfermer cette cour entre quatre corps de bâtiment.

L'occupation qu'en fait l'Ecole d'Application, a été cause qu'on y a supprimé une grande partie des ornements du temps. Tout porte à croire que des boiseries Louis XV avaient remplacé dans cette cour toutes les décorations du temps de Henri IV et de Louis XIV. Six pièces y sont encore visibles, dignes de l'examen le plus attentif : cinq dans l'aile neuve, une dans le pavillon Royal.

Cette dernière fait la salle des visites de l'Ecole. Elle mêle des ornements de peinture, de sculpture et de serrurerie, dont on ne se lasse pas de louer la perfection, et dont l'ensemble fait un des plus exquis monuments que cette époque nous ait laissés.

Le lambris se compose de vingt-quatre panneaux de fleurs, dont la peinture est une merveille de légèreté. On y voit les pavots et les anémones chers à Baptiste, jetés d'un pinceau plus fin et plus adroit, peint de nuances tendres et transparentes. Sur chacune des trois portes deux panneaux d'oiseaux, et deux où sont mêlés les oiseaux et les



Stucs dans les bâtiments de la cour des Princes (Salle des Visites de l'Ecole d'Application).

fleurs, complètent cette décoration. Sur les portes, modelés en stuc, sont des cartouches contenant des instruments de musique. Un trophée pareil, mais plus petit, se voit au-dessus de la glace. Enfin quatorze montants sculptés font l'entre-deux des panneaux peints. Tous les bronzes sont des chefs-d'œuvre de l'art.

Rien n'est si inconnu que cette salle, reléguée loin des regards au fond d'un établissement militaire ; rien ne mériterait davantage d'être décrit et étudié. Cette décoration de lambris peints, moins commune sous le règne de Louis XV qu'en d'autre temps, y paraît dans un éclat charmant. Malgré la différence des sujets peints, on ne peut s'empêcher d'en rapprocher cet exemple du cabinet des Singes de l'hôtel de Rohan, exécuté de la même façon légère, et présentant sur le fond blanc de la boiserie le même

délicieux bouquet de couleurs. Quant à l'auteur de ces fleurs, lequel nommer, de Ladey, de Peyrotte, de Huet le jeune, de Dutilleul, ou de quelque autre des plus adroits en ce genre à cette époque ?

Des cinq autres pièces qui font l'extrémité de l'aile neuve contre l'appartement du Dauphin, trois sont au rez-de-chaussée, deux au premier



Panneaux de fleurs. Salle des Visites dans les bâtiments de la cour des Princes (Ecole d'Application).

étage. La première en bas a quatre Saisons sculptées en dessus-de-porte. La dernière de chaque étage est décorée dans le style Louis XVI, de boiseries d'une finesse et d'une légèreté remarquable.

Dans les commandes de tableaux ordonnées sous Louis XV pour le château de Fontainebleau, on trouve souvent mention des Petits Appartements. Il faut reconnaître sous ce nom la suite des pièces qui s'étendent

au rez-de-chaussée sous l'appartement du Roi et sous celui de la Reine, et qui conservent une quantité de boiseries admirables de ce temps-là. Il est malheureusement impossible de situer avec exactitude les diverses parties dont les comptes font mention. Ce qu'il faut regretter bien plus encore, c'est la profusion de peintures qui les ornait, et qui dans le cadre de ces boiseries devaient produire un délicieux effet.



Boiseries dans les bâtiments de la cour des Princes (Ecole d'Application).

Une première série de commandes avait eu lieu en 1737. Le plus grand nombre allait à décorer la grande salle à manger du Roi. Des tableaux de Boucher, de Natoire, de Pierre, de De Troy, y furent placés, en même temps que la Halte de Grenadiers de Parrocel et le Déjeuner de Chasse de Carle Vanloo qui sont au Louvre. Tout auprès dans la petite salle à manger, Lancret, Natoire, Boucher encore, peignirent cinq compositions.

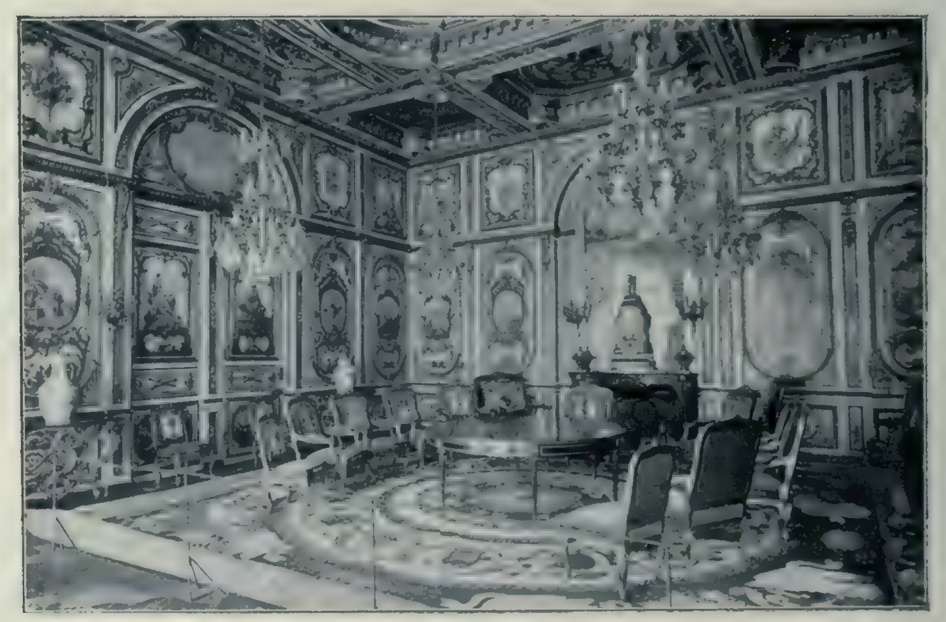
Je ne sais quel cabinet du Roi eut deux sujets champêtres de Boucher, avec quatre autres tableaux de Lancret et de Natoire ; encore moins quel cabinet de la reine fut décoré de trois dessus-de-porte par Pierre, d'un portrait du Dauphin et d'un du roi de Pologne, par De Troy, enfin de quatre sujets champêtres de Galloche et de Chavannes, qu'on voit maintenant à Trianon.

Toutes ces décorations perdues avaient reçu comme un couronnement dans celle qu'une salle du premier étage au-dessus a heureusement conservée. Je veux parler de la salle du Conseil, chef-d'œuvre

reconnu de l'art du XVIIIe siècle, une des merveilles de Fontainebleau.

Boucher, Carle Vanloo et Pierre l'achevèrent en 1753. On conserva l'ancien plafond, les arcades au-dessus de la glace et sur les murailles, et sans doute aussi le lambris dans son ancienne forme. Tout le changement ne fut que des peintures, et un peu plus tard de la saillie en rond qui s'avance sur le jardin de Diane.

Boucher a peint cinq caissons du plafond : celui du milieu, d'Apollon sur son char figurant le Soleil ; les autres, des Quatre Saisons représentées



Cliché Neurdein.

Vue de l'ancienne salle du Conseil.

par des figures d'enfants. Rien n'est plus agréable que cette décoration, la seule en ce genre qui nous reste de Boucher en place et au complet. Le raccourci du Dieu et la posture de ses chevaux dressés dans la nue, sont du dessin le plus élégant et de l'exécution la plus légère ; la figure de la Nuit, qui forme la masse d'ombre à gauche, est dans les traditions les plus classiques et les meilleures de notre école. Il est visible que dans cette partie l'artiste s'est inspiré de Vouet et du cabinet de l'Amour de Lesueur. Les Quatre Saisons ne méritent guère moins d'éloge. Dans l'Été le voile que porte un des enfants, met tout le haut de son corps et son visage dans l'ombre, et ces parties sombres s'enlèvent sur le ciel clair dans un contraste délicieux. Dans ce contraste aussi se rend sensible la fraîcheur

des ombrages par les chaleurs de l'été. Ces peintres avaient l'imagination pleine de ce que la poésie antique a entassé là-dessus de métaphores éclatantes et d'ingénieuses allégories. Par terre, le poids de la



Cliché Neurdein.

Lambris de la salle du Conseil, peints par Vanloo, Pierre et Peyrotte.

chaleur est offert dans le spectacle de deux enfants endormis.

Ce bel ensemble fut apprécié à son mérite quand il parut. Lépicié écrivait au marquis de Marigny, nommé alors M. de Vandières : « Le sieur Boucher travaille sans relâche au plafond de Fontainebleau ; et le morceau principal et les autres qui doivent l'accompagner, formeront un tout que Piètre de Cortone, selon moi, ne désavouerait pas. » Cependant on

sera presque tenté de regarder ce plafond comme la moindre partie de l'ouvrage, si l'on considère l'agrément fourni par tout l'ensemble de la décoration. Vingt panneaux de figures allégoriques, d'attributs et de fleurs couvrent les murailles, auxquels correspondent autant de motifs dans la plinthe d'une part, et de l'autre sur les corniches. L'emploi de ces panneaux fait un effet d'une grande richesse et semblable à celui dont j'ai parlé à propos du salon aux Fleurs de l'aile de la Conciergerie. Il témoigne des mêmes aptitudes d'invention et d'exécution chez les peintres de ce temps-là.



Cliché Neurdein.

Applique de bronze doré
dans l'ancienne salle du Conseil.

Les figures allégoriques peintes en camaïeu, tantôt bleu, tantôt rose, représentent des Vertus morales sur les murailles, et sur les portes, les Éléments et les Saisons. Les Vertus sont, en commençant face à la cheminée par la droite, la Vérité, l'Histoire, la Puissance, la Guerre, la Paix, la Renommée, de Carle Vanloo; la Valeur, la Clémence, la Fidélité, le Secret, la Force, la Justice, de Pierre. Les Quatre Saisons sont de Vanloo et les Quatre Éléments de Pierre. Les fleurs, excellemment peintes, sont de Peyrotte, Mais quelque mérite qu'on leur trouve, on ne devra pas faire moins de cas des bouquets avec des oiseaux que le même artiste sans doute a peints dans le petit cabinet auprès, par où l'on passe à la chambre du Roi. Ceux-ci, où tout accuse la rapidité de l'exécution, et qui semblent faits au bout du pinceau, sont d'une grâce et d'une légèreté qu'on ne peut s'empêcher d'admirer, même après le chef-d'œuvre qu'elles avoisinent.

On remarquera que les figures de Vertus peintes dans la salle du Conseil, y ont succédé à d'autres figures pareilles d'Audran, lesquelles y avaient remplacé celles du Primatice. Ainsi le sujet des peintures, en dépit de tant de transformations, conserve la trace des origines.

Un dernier sujet fut peint dans le plafond, au-dessus de la fenêtre, en

1774, par Lagrenée le jeune. Des génies y tiennent des branches de laurier et des fleurs, formant, selon les termes du mémoire d'alors, « une couronne au-dessus de Sa Majesté, au moment qu'elle préside à son conseil ». Par là nous apprenons quelle place le roi occupait au milieu de ses ministres. Il tournait le dos à la fenêtre, et les voyait dans la lumière.



Cliché Neurdein.

Meuble de Beauvais, dans la salle du Conseil.

La cheminée de ce salon est d'un beau rouge antique, et porte une pendule de Boule à sujet d'Hercule et d'Eurysthée. Quatre consoles de bois doré, dont deux sont dans le style extravagant dont Boucher fils a gravé des exemples, forment l'ameublement de la chambre, en même temps que des canapés et des fauteuils, chefs-d'œuvre de la manufacture de Beauvais. Dans le petit cabinet auprès est une autre pendule de Boule.

Non loin de cette chambre, dans la petite pièce qui sépare la salle des Gardes de celle de la Belle-Cheminée, est un autre ouvrage du temps de Louis XV. C'est un plafond qui représente ce prince en protecteur des arts, et qu'on a mis là sous le règne de Louis-Philippe. Tout renseignement manque quant à sa place ancienne.



Cliché Neurdein.

Meuble de Beauvais, dans la salle du Conseil.

On a disposé en même temps sous le plafond quelques débris d'une décoration exécutée je ne saurais dire où, dans le château, au temps de Louis XIV, et dont voici le détail : Diane avec le Sagittaire, Cybèle avec le Capricorne, Jupiter et le Lion, Minerve et le Taureau, Flore et la Vierge, Vénus et le Bélier, Vulcain, et pour finir la Force. Toutes ces figures, peintes entre deux

colonnes simulées, ont certainement servi à l'origine à compléter l'effet d'un grand morceau d'architecture.

Enfin c'est sous le même règne de Louis XV que fut renouvelé le théâtre, ou, comme on disait en ce temps-là, la « Comédie » de Fontainebleau.

J'ai parlé de ce renouvellement à propos des décorations anciennement faites dans l'aile de la Belle-Cheminée et qui furent supprimées alors.



Cliché Neurdein.

La chambre du Concert.

Depuis le règne de Louis XIII, les représentations se donnaient dans cette salle, sur un théâtre qui n'avait pas empêché de les conserver. On ne sait rien de la décoration qui en commanda le sacrifice, de sorte qu'on n'aurait rien à joindre à cette mention, s'il ne convenait de rappeler qu'en cet endroit fut donnée devant la cour cette représentation du *Devin du Village*, qui fait un épisode célèbre des Confessions de Rousseau. C'était en 1752.

« J'étais ce jour-là, dit cet auteur, dans le même équipage négligé qui m'était ordinaire : grande barbe et perruque assez mal peignée. J'allai m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui était la

sienne. C'était une grande loge sur le théâtre, vis-à-vis d'une petite loge plus élevée, où se plaça le roi avec Mme de Pompadour. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens excessivement parés, je me demandai si j'étais à ma place, et si j'y étais mis convenablement. Mais, soit effet de la présence du maître, soit naturelle disposition des cœurs, je n'aperçus rien que d'obligeant et d'honnête dans la curiosité dont j'étais l'objet. »



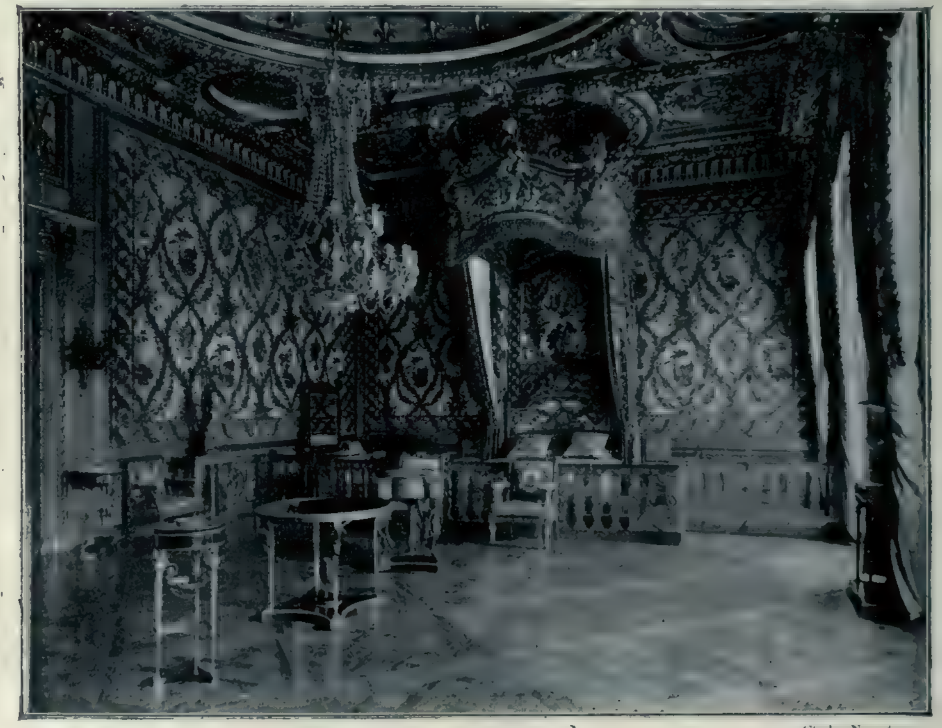
Cliché Neurdein.

Chaise Louis XVI dans la chambre des Dames d'honneur.

En fait de brusquerie et d'extravagance le personnage de Rousseau rappelle quelque chose de celui de Cellini, autre hôte de ce palais, dont les Mémoires font un si digne pendant des Confessions à cet égard. La bravade de sa tenue malpropre fut passée à Rousseau par Louis XV, comme les incartades de Cellini furent passées à ce dernier par François Ier. Ces princes et leur cour savaient vivre ; Rousseau en marque son étonnement naïf. Le « murmure inouï de surprise et d'applaudissements », et « la fermentation croissante » causée par sa pièce l'enchantèrent. « Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes, dit-il, et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer. » Ainsi, tout finit chez Rousseau par des larmes, comme chez Cellini par des cris.

Nous sommes à la dernière période de l'histoire de la monarchie. Les quinze ans du règne de Louis XVI termineront, avec ce chapitre, l'histoire de l'ancien Fontainebleau.

Le nouveau roi trouvait à son avènement une aile nouvelle toute prête à décorer. C'était celle qu'on visite à présent sous le nom d'appartement de Napoléon. Louis XV l'avait élevée sur la fin de son règne, et l'on n'eut pas le temps d'y placer un seul ornement. Au contraire ce qu'on y voit de décorations de l'Empire, n'empêche pas d'y remarquer les ornements exquis de la chambre occupée depuis par Napoléon, exécutés au temps de Louis XV.



Cliché Neurdein.

Chambre de la Reine.

Qu'on ne prenne pas l'aigle sculptée à la cheminée pour une indication contraire ; c'est celle de la maison d'Autriche, qui peut faire croire que cette chambre servit de chambre d'été à Marie-Antoinette. Cette magnifique cheminée de marbre blanc a de plus deux termes d'enfants qui soutiennent la tablette. Les cadres des portes sculptés de feuilles de chêne, et les rangs d'oves sous les corniches, sont de parfaits modèles de la sculpture du temps. On attribue les dessus-de-porte en grisaille à Sauvage.

D'autres ouvrages du temps de Louis XVI, qui se trouvent dans cette aile, veulent être signalés, quoiqu'elles ne tiennent pas à la décoration. Ce sont trois excellents tableaux, l'un représentant : le Patriotisme des

Dames Romaines, peint par Brenet pour les Gobelins, l'autre de Vien, représentant la Continence de Scipion ; le troisième est un trophée à la gloire de Louis XVI, accompagné d'enfants nus, par Bachelier. Tous trois sont réunis dans la première pièce en venant de l'escalier.



Cliche Neurdein.

Le lit de Marie-Antoinette.

A mi-chemin entre cette pièce et la chambre, est un cabinet de glaces orné de peintures médiocres de fleurs et d'Amours, et que M. de Champeaux assigne au règne de Louis-Philippe. Je ne laisse pas de le croire du temps de Louis XVI. Cependant cette décoration n'était pas à cette place sous son règne, et sa médiocrité ne tient peut-être qu'aux retouches qu'elle subit quand on l'y ajusta.

L'activité des arts à cette époque se fit sentir surtout dans l'apparte-

ment de la Reine. Le cabinet de Clorinde avait été détruit et découpé en divers logements pour les femmes de celle-ci. L'antichambre auprès servit, comme disent les anciennes descriptions, « au concert ». La décoration est toute du temps de Louis XVI. Deux panneaux, douze montants, six portes offrent une décoration d'arabesques en blanc sur fond feint de marbre. Le plafond est peint par Barthélemy. Le meuble est de l'Empire et recouvert d'une magnifique broderie de Lyon.



Feuillet d'écran brodé (Chambre de la Reine).

Ces broderies font, dans la chambre de la Reine à côté, un des plus fameux ornements du château. Les murs de cette chambre et le lit en sont tendus. Le dessin est un entrelacs de feuillages, dont les vides forment autant de cartouches remplis par des trophées champêtres : tambourins, flûtes de Pans, paniers fleuris, etc. Rien ne peut rendre l'effet de magnificence de cette soie ainsi travaillée, tendue sur ces larges murailles, tombant à gros plis de chaque côté du lit. Le bouquet au chevet de ce lit est un chef-d'œuvre incomparable, où s'atteste avec éclat la plus belle période de la broderie lyonnaise, perfectionnée par l'excellent dessinateur Lasalle. Auprès du lit, un paravent à six feuilles ne joint pas moins de perfection à une admirable fraîcheur. Le chevet du lit et l'impériale offrent des figures en bois doré, dont on regrette de ne pouvoir nommer les auteurs : le tout accompagné de guirlandes, de bouquets et de rinceaux à l'antique du goût le plus exquis.

En même temps que furent placées ces tentures, on avait refait les

portes et le lambris. Ils se montrent à nous dans le même style, avec des grisailles bien peintes au-dessus des portes.

On peut se plaindre que le louable désir d'ôter à plusieurs de ces pièces la froideur que l'abandon leur donne, ait fait accumuler trop de meubles, avec trop de désordre et de disparate. Le coffret à bijoux de l'impératrice Marie-Louise, ouvrage célèbre de l'ébéniste Jacob, ne sert



Cliche Neurdein.

Vue du boudoir de Marie-Antoinette.

guère plus ici qu'à encombrer, en même temps que plusieurs pièces du même style, dont l'effet serait plus agréable ailleurs.

D'autres étoffes de soie font un fort bon effet dans l'ancien cabinet de Clorinde. Ces étoffes sont brochées, sur un meuble Louis XVI, avec des chaises en forme de lyre.

Mais de tout ce qui se fit alors à Fontainebleau, rien ne saurait entrer en comparaison avec le boudoir de Marie-Antoinette, établi sur les ruines du cabinet des Empereurs. Ce cabinet, réduit dans son étendue et coupé dans la hauteur, servit alors à former deux pièces : ce boudoir et le boudoir Turc au-dessus. Le premier réunit à toutes les richesses de la décoration, le prestige d'une finesse d'exécution

extrême, et d'un assemblage des parties au-dessus de tout éloge.

Ce boudoir a trois glaces, dont deux se font vis-à-vis, la troisième répondant à la fenêtre. Quatre portes, dont deux en pans coupés,



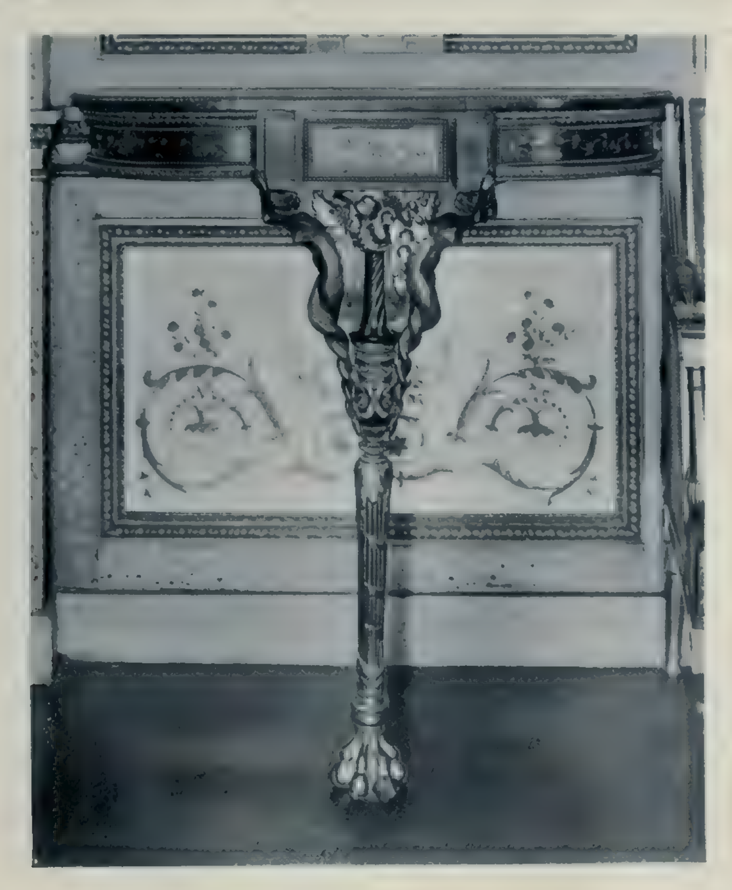
Cliché Neurdein.

Arabesques et stucs du boudoir de Marie-Antoinette.

occupent les quatre coins. L'entre-deux est formé de panneaux décorés d'arabesques pompéïennes au naturel sur champ d'or vert; les cadres de ces panneaux sont d'or fauve. Sur les portes est une corniche dorée qui porte des groupes en stuc, de deux figures chacun. Le modelé de ces figures est charmant, la peinture des arabesques ne l'est pas moins; l'effet des fonds d'or près de ces couleurs brillantes ne se peut

décrire. Tout l'ensemble donne l'idée d'un soin et d'une dépense inouïe.

Comme on n'a voulu tolérer rien de médiocre dans cet ensemble, la cheminée et les meubles ont été traités à leur tour moins en parties d'une décoration, qu'en véritables pièces de cabinet. De chaque côté de la glace du fond, sont deux consoles légères, sur la tablette desquelles la marquet-



Console dans le boudoir de Marie-Antoinette.

terie forme d'esquisses guirlandes, et sur la bande au-dessous un cordon de pampre. Au milieu de cette bande est un cartouche en épitaphe de bronze doré, gravé comme un camée et représentant des jeux d'enfants. Deux sirènes de bronze vert d'un style excellent, accompagnent le pied de ces consoles.

Tout alentour sont disposées les pièces d'un meuble de satin jonquille, orné de camées feints dans l'étoffe. Il faut y joindre un meuble d'appui, décoré de plaques de porcelaine, par Avril. La cheminée est soutenue

de deux carquois. Au plafond est l'Aurore peinte par Barthélemy. Tout le reste de l'ouvrage paraît devoir être attribué aux frères Rousseau, dont l'un modelait les ornements, et l'autre, sous le nom de Rousseau de la Rothière, eut la spécialité de ces sortes d'arabesques.

Le boudoir Turc au-dessus se fait remarquer par différents ornements de la turquerie à la mode. L'accommodation qu'on savait faire alors de ces motifs exotiques, mérite de servir de modèle éternel. Toute la tenture du lit est de soie aurore ; les rideaux portent sur le fond un menu zigzag d'or dont l'effet pailleté rappelle ingénieusement les étoffes d'Orient. Une large broderie d'or fait la bordure de ces rideaux et de la courte-pointe à fond uni.

Le reste de l'attirail turc consiste dans quatre brûle-parfums sculptés dans la boiserie aux angles de la pièce, soutenus d'enfants nus, imités (chose à retenir) des stucs de la galerie de François Ier, et couronnés de turbans, de croissants et de queues de cheval, auxquels se mêlent des guirlandes de roses. D'autres croissants se voient en bronze à la cheminée ; et de chaque côté du lit servant de patères. Deux portes, qui se font vis-à-vis près de la fenêtre, sont peintes de la main de Rousseau de la Rothière, d'un brûle-parfum accosté de deux termes d'odalisques. Dans l'entre-deux des glaces, des panneaux et des portes, sont quatre montants chargés de sculpture dorée.

Devant la beauté de ces ouvrages et leur parfaite exécution, on ne peut assez regretter le magnifique tapis tissé pour ce boudoir par la Savonnerie en 1777, sur le dessin de l'architecte décorateur Bellanger, et dont le modèle fut payé 1.200 livres.

Ces chefs-d'œuvre feront le terme de notre course dans les appartements de Louis XVI. Il ne faut plus, pour finir ce chapitre, que joindre la mention d'un dernier ornement, témoignage de la piété du roi, qui fut commandé pour la chapelle.

Il ne paraît pas qu'on eût rien fait à celle-ci depuis le règne de Louis XIV. Les commandes de ce dernier roi avaient regardé l'ornement des chapelles. Celle dont il s'agit procède d'un rajeunissement nécessaire de toute une partie de l'ancienne décoration. Le tableau de Jean Dubois au grand autel, était alors fort dégradé. On peut croire que quatorze compositions ovales, peintes dans l'entre-deux des fenêtres par Fréminet, et représentant des scènes de la vie de Jésus-Christ, n'étaient pas alors en meilleur point. Dans la nécessité de les remplacer sans doute, quatorze tableaux de même forme et de même dimensions, et qui, excepté deux, représentent les mêmes sujets, furent commandés à divers peintres. En même

temps une Descente de Croix de dimensions égales au tableau de Dubois, dut être destinée au grand autel.

Cette Descente de Croix est au Louvre. Regnault, depuis baron, la peignit en 1789. Les autres quatorze tableaux furent peints huit ans plus tôt. On eut le temps de les mettre en place. Ils y restèrent au moins jusqu'en 1855, temps auquel le peintre Lazerges fut chargé de repeindre la Présentation, auparavant peinte par Jollain, et dont quelque accident avait causé



Boudoir turc.

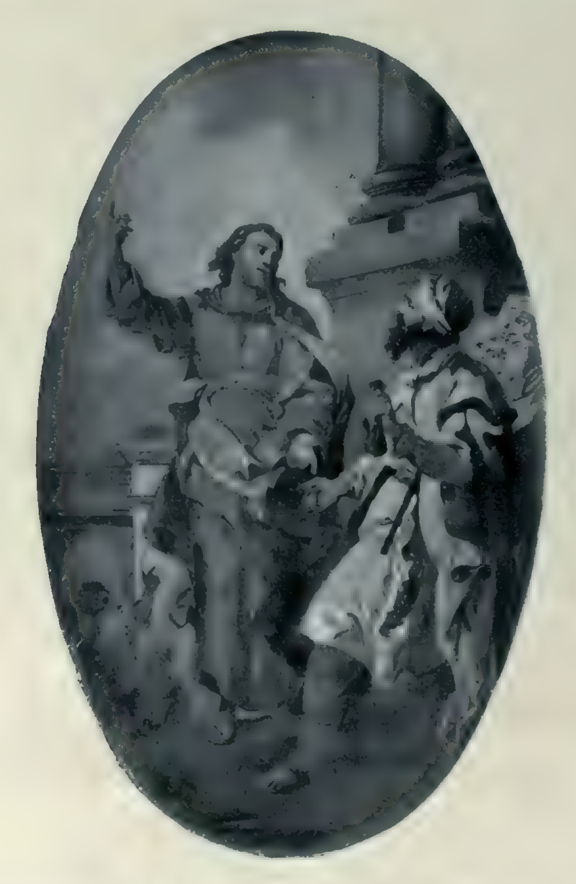
la ruine. Depuis, un architecte dont on ignore le nom, prit sur lui d'ôter tous ces tableaux, et, laissant la place vide, de supprimer les cartouches ovales de Fréminet, pour substituer sur la pierre nue des moulures carrées de son invention.

Les tableaux ainsi retirés se voient presque au complet dans la sacristie de la chapelle. Outre le tableau de Jollain plus haut nommé, deux œuvres de Durameau, les Vendeurs chassés du Temple et le Paralytique, font défaut. Les autres sont l'Adoration des Mages de Bardin, la Transfiguration de Robin, Jésus parmi les docteurs de Jollain, le Baptême de Jésus-Christ et les Noces de Cana de Lagrenée jeune, la Samaritaine et la Femme adul-

tère de Renou, la Sibylle de Cumes et la Nativité de Taraval, enfin le Denier de César et la Madeleine d'Amédée Vanloo.

Plusieurs de ces morceaux sont d'une très bonne manière, et l'on ne saurait trop regretter, après le vandalisme qui les a fait enlever, l'abandon qui menace d'en entraîner la perte.

Quant à la Descente de Croix de Regnault, il est à croire qu'elle ne fut jamais placée. La Révolution survenant dut empêcher qu'on y pourvût. Le tableau de Dubois fut conservé. On le rentoila en 1825, et les extrêmes retouches qu'il subit alors, en ôtant le caractère de la peinture primitive, eurent du moins pour effet de lui assurer la place qu'il conserve depuis trois siècles.



Amédée Van Loo. Le denier de César (Autrefois dans la chapelle de la Sainte-Trinité).



Cliché Neurdein.

Vue de l'étang, prise du jardin Anglais.

CHAPITRE VI

FONTAINEBLEAU SOUS NAPOLÉON

Le passage de Napoléon dans le château prend une grande importance de ce que, Versailles n'ayant pas eu de part à la restauration de l'appareil monarchique, Fontainebleau tint sous lui le rang de première résidence qu'elle n'avait pas eu depuis Henri IV.

Saint-Cloud jouant alors le rôle de Choisy, et la Malmaison celui de Trianon ou de Marly, Fontainebleau devint le Versailles de l'Empire. Ce qu'elle conserve d'agreste dans ses aspects, devait plaire en un temps où le style des jardins français était extrêmement décrié. D'un autre côté, l'embarras que le régime éprouvait, au milieu de la ruine de toutes les élégances, à recomposer une cour passable, dut se faire moins sentir dans ce palais morcelé, dépourvu de grands aspects et d'accès majestueux, que dans la maison de Louis XIV.

Le premier soin de Napoléon fut de reprendre, quant au plan général, ce qui semble avoir été le projet d'Henri II et de Catherine de Médicis, à savoir la transformation de la cour du Cheval-Blanc en cour d'honneur.

Pour lui en donner la figure, il abattit l'aile basse qui depuis François Ier fermait cette cour vers le couchant. La grille d'honneur placée maintenant en cet endroit, donne au pavillon des peintures et aux deux ailes qui l'accompagnent, le caractère d'édifice principal. Il faut avouer que leur dessin général semble assez s'accorder avec ce caractère ; mais l'exécution de ce dessin est trop maigre et trop pauvre pour y suffire vraiment. Abordée de ce côté, vue d'au delà de la grille, cette façade du château se présente comme écrasée par tant d'espace. Seul l'escalier du Fer-à-Cheval fait un morceau d'assez de force pour supporter ce grand recul. Aussi n'a-t-on jamais pu le regarder comme approprié au pavillon. Il a toute l'ampleur et toute la majesté qui, malgré des mérites divers, manque aux bâtiments qu'il commande. Vu de la grille, cette disparate éclate, et cet escalier semble prêt à les entraîner sous son poids.

L'entrée ainsi réglée donna bientôt accès non plus seulement aux appartements des Reines-Mères, où l'empereur ne songea pas à se loger, mais à ceux qui furent aménagés en doublure de la galerie, au premier étage de l'aile de Louis XV. Toutefois ce ne fut pas d'abord à ce premier étage que Napoléon s'installa, mais au rez-de-chaussée de cette aile et de l'ancienne sous la galerie même.

Longtemps ce rez-de-chaussée fut fermé aux visiteurs du château. Le mobilier était en désordre et en partie déménagé. Les derniers conservateurs, M. Alboise et surtout M. d'Esparbés y ont remis l'ordre et l'agrément, en même temps que l'intérêt de l'histoire. On visite maintenant cette partie sous le nom général de *petits appartements*.

La première pièce en venant du Fer-à-Cheval a servi de cabinet à l'empereur. Elle conserve des boiseries du temps de Louis XVI, de la plus grande beauté. La seconde, sur le jardin de Diane, est un autre cabinet, dont on a recomposé la décoration avec différents tableaux de Boucher, de Belle, de Vien et de Restout. Le meuble est du style de l'Empire.

De cette pièce on passe dans celle qui fit la chambre à coucher de l'empereur. Elle est meublée en velours à fond blanc entretissé de ramages en couleur, de l'effet le plus glacial et le plus tapageur. Une cuvette de toilette en forme de trépied antique en thuya et bronze doré se fait remarquer entre tout le reste.

Près de cette chambre est un petit cabinet décoré de belles boiseries Louis XV en noyer, dont la présence étonnerait ici, si l'on ne reconnaissait des panneaux achetés par l'impératrice Eugénie lors de la démolition du château de Bercy. D'autres du même genre ont été dispersés en divers

endroits. Une console du même style et quelques sièges de Beauvais achèvent la décoration.

Plus loin est la Bibliothèque, la plus remarquable de ces pièces. Elle fut aménagée exprès pour l'empereur; on y descend du cabinet au-dessus par un escalier particulier. Tout le meuble est d'acajou, entre autres des marchepieds de forme singulière. L'étoffe est prise de ce qui resta des belles soieries de Lyon de Marie-Antoinette. Le fond de la décoration, boiseries et grisailles, est du temps de Louis XVI, et d'une très belle exécution.



Cliché Neurdein.

Bureau de campagne de Napoléon.

Trois pièces terminent l'appartement du côté de la cour de la Fontaine. Là se trouve exposé le bureau de Napoléon, et la chambre à coucher de Madame Lætitia, ramenée de la cour des Princes.. Elle est d'un taffetas violet à rosaces d'or. Là se voient aussi divers tableaux d'oiseaux, de Nicasins, peintre aux Gobelins sous Louis XIV, qui décoraient autrefois la Ménagerie de Versailles. Au fond de la dernière pièce, aménagée pour Louis XV, est une niche où se voit un Enfant qui joue avec un cygne.

En repassant du côte du jardin, on trouve le Cabinet topographique, curieusement disposé comme il avait pu l'être alors qu'on en faisait usage, et que les allées et venues de l'empereur et de ses secrétaires en animaient le tableau.

Au delà de ce cabinet, commence la suite des Petits Appartements de Louis XV, qu'on remeubla pour Joséphine. Les boiseries en sont exquisement sculptées tant au cadre des glaces qu'en dessus-de-porte ;

les cheminées sont de beau marbre et taillées du même style. Dans ce décor charmant se logent, non sans comparaison fâcheuse, les pauvretés et les raideurs du meuble Empire.

Dans le salon de lecture, qui vient d'abord, l'agréable disposition de ce meuble corrige heurement cet effet. Un cabinet de thuya et bronze doré, le métier à broder et la table à ouvrage de l'impératrice, deux tableaux de Boucher, en font le principal. Auprès est le boudoir vert tendu de cette couleur, pièce minuscule pourvue d'un lit de repos dans une alcôve.

La chambre à coucher est de violet et blanc, avec des panaches au baldaquin du lit. Parmi les autres meubles on remarque une pièce d'appui orné de griffons, et le miroir troubadour en forme d'écusson.

Après les salles de Bain, se trouve un salon vert à alcôve, orné entre autres d'un meuble dont le panneau de marquetterie imite les peintures des vases grecs. Ensuite vient le grand salon Jaune, tendu de cette couleur, avec de détestables médaillons en dessus-de-porte, dans le style néo-grec de Napoléon III. La pendule, dont le mécanisme est de Lepaute, est une allégorie aux Ruines du Temps, dans le genre monumental en vogue. La corniche et les glaces, du temps de Louis XV, sont admirables.

Trois autres pièces de médiocre intérêt terminent à la galerie des Cerfs cette longue suite d'appartements. On peut la regarder comme un musée du meuble tel qu'il fleurit au temps de Jacob Desmalter, quand cet ébéniste fournissait toute l'Europe des inventions de Percier et de Fontaine, ordonnateurs des pompes d'alors.

Le luxe fut porté à son comble, quand en 1810 Napoléon quitta ce rez-de-chaussée, pour habiter le premier étage. C'est alors que furent aménagées les chambres par où commence de nos jours la visite du château, et qui longent la galerie de François Ier.

J'ai dit les tableaux exposés dans l'antichambre des Huissiers de l'empereur, première pièce de ces appartements. Ils sont du temps de Louis XVI. Un meuble de Beauvais de l'Empire offre des soldats dans l'uniforme du temps, grenadiers et autres.

Celui de la pièce suivante est de pourpre et d'or. Il comporte en outre deux meubles d'appui en acajou et bronze doré, ainsi qu'une table parfaitement ajustée, qui fait la pièce principale. Cette chambre servait de cabinet pour les secrétaires de l'empereur. Elle contient deux candélabres d'une série, dont la suite décore le reste de cet appartement. Le sujet en est un trophée d'armes avec une colonne et des lauriers. L'exécution est fine et

sèche, d'un grand fini, avec tout l'agrément que permet le retranchement volontaire de tout liant et de toute souplesse. L'ornement pauvre, comme à l'ordinaire, est cependant bien entendu. Il ne faut pas parler de parties plus matérielles, de la dorure, dont la beauté est au-dessus de tout éloge.

De l'autre côté des Bains déjà décrits, vient le cabinet de l'Abdication, dont la destination d'alors n'est pas exactement connue. Ce cabinet est une des grandes curiosités historiques de Fontainebleau. Le roi Louis-Philippe,



Cliché Neurdein.

Vénus et l'Amour, de Boucher, dans le salon de travail de Joséphine.

l'auteur du Retour des Cendres, s'en est fait le metteur en scène. « La postérité, écrit de son temps Jamin, viendra visiter avec vénération ces lieux, témoins de cet acte politique d'un si haut intérêt. » L'authenticité de ce cabinet n'a de garant que le choix qu'en fit ce roi. Lui seul a désigné le fameux guéridon où l'on dit que l'empereur signa l'abdication, à l'attention des touristes et de l'histoire, par le moyen de cette inscription gravée en cuivre sous la tablette : « Le 5 avril 1814, Napoléon Bonaparte signa son abdication sur cette table, dans le cabinet de travail du roi, le deuxième après la chambre à coucher à Fontainebleau. »

Le fac-similé du brouillon de ce document était autrefois exposé dans

cette même chambre entre les fenêtres : on l'en a depuis retiré et mis dans la galerie de Diane, transformée en bibliothèque. Il faut remarquer qu'il y eut deux actes d'abdication : l'un de l'empereur pour lui seul, du 6 avril ; l'autre pour toute la dynastie, du 11. Le brouillon du premier semble avoir été repris, pour y placer les additions du second.

L'ornement de cette pièce est simple avec des boiseries vertes brochées d'or. La suivante, située au-dessus de la bibliothèque, était le cabinet de



Cliché Neurdein.

Le cabinet de l'Abdication.

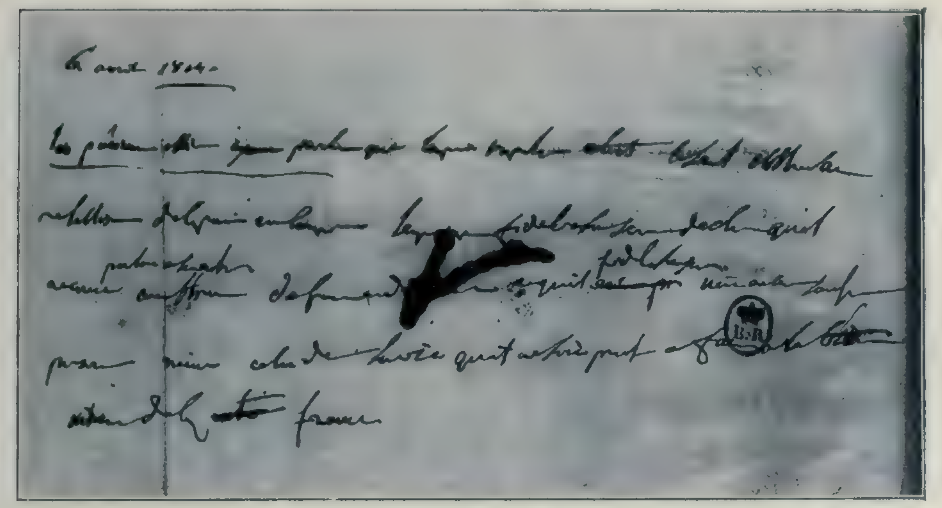
travail de l'Empereur. La table qu'il renferme fait le riche pendant de celle qui sert au cabinet des Secrétaires. Le reste du meuble y répond, avec des soies vert et or, des bois garnis de bronze et de porcelaine de Sèvres.

Cette partie est de tout le château celle où l'unité du meuble règne davantage, n'ayant vu que peu de règnes succéder, et n'ayant subi aucun remaniement. La chambre de Napoléon en fait l'aboutissement somptueux.

Au-dessus des portes du temps de Louis XVI dont j'ai parlé, des abeilles furent posées alors. L'aigle d'Autriche à la cheminée servait complaisamment de devise au maître de l'Empire français. Sur les

murailles, des Victoires, des palmes et des médaillons, sont tout entiers du nouveau goût. Le lit et le meuble sont d'une richesse extrême ; malheureusement rien n'est si mauvais que le dessin de l'étoffe, d'un laurier de velours vert sombre sur canevas de soie, à la fois baroque et entassé, comme un patron de *modern style*.

Le morceau de choix de cette chambre, le plus célèbre (avec le cabinet de Marie-Louise) de tous les meubles Empire visibles dans ce château, est le berceau du roi de Rome. Cependant ce berceau est peu de chose au prix de celui qu'on conserve au Trésor Impérial de Vienne, et pour lequel



Cliché Neurdein.

Fac-similé du brouillon de l'abdication de Napoléon.

Prud'hon fournit des dessins de bronzes. Les bas-reliefs du Tibre et du Commerce, ainsi que la statuette de la Victoire au chevet, sont copiés sur les mêmes dessins. Le reste a beaucoup moins de richesse et de perfection. Il comporte quelques cornes d'abondance, et un rang de palmettes plaquées sur un fond de bois d'if, par Jacob.

Ainsi s'achève en cinq pièces l'appartement du premier étage. Toute la vue en est prise sur le jardin de Diane, dont il semble qu'on ait surtout recherché le voisinage. Au rez-de-chaussée, les pièces y donnaient de plain-pied, grâce à quelques portes qu'on ouvrit à la place d'anciennes fenêtres.

Le jardin de Diane était alors qualifié de jardin particulier de l'Empereur, comme il le fut depuis du Roi, sous Louis-Philippe. Peut-être est-ce en ce temps-là que le dessin en fut refait, dans le genre qu'on nommait

alors « paysagiste ». La date de 1813, à laquelle nous voyons que fut rapportée la Diane, est certainement celle de quelque aménagement. Toutefois ce qu'on essaya ne dut point être achevé, car on laissa sans y toucher les ruines de l'ancienne Orangerie, qui fermait ce jardin vers le nord. Un incendie l'avait consumée en 1789, et ce ne fut qu'en 1834 que Louis-Philippe fit démolir ces restes. En même temps fut abattue la galerie des Chevreuils « que le temps, dit Jamin, avait amenée au dernier degré de détérioration ».

L'ancien appartement des rois se trouva donc abandonné, et l'on ne voit pas que Napoléon en ait usé autrement qu'en façon de salons d'apparat.

Il fit de la chambre du Roi la salle du Trône, que l'ancienne monarchie avait à Versailles ; de la chapelle au-dessus de Saint-Saturnin il fit une bibliothèque, et entreprit de refaire la galerie de Diane, qui s'en allait de vétusté.

Le trône de Napoléon substitué au lit dans la chambre du Roi, attire tous les regards pas sa richesse. Mais il n'a d'important que les souvenirs qu'il rappelle ; à n'en juger qu'au point de vue de l'art, il faut avouer qu'il y a peu d'exemples d'un mauvais goût aussi parfait, et même d'un aussi pompeux ridicule. D'un dais mesquin de forme ronde en bois doré, tombe un velours semé d'abeilles d'or dont la doublure en satin blanc s'étend en drap de lit sur le mur, dans une étendue démesurée. Ce velours est relevé sur les côtés, d'embrasses que soutiennent deux monuments romains. Des enseignes militaires plantées dans deux trépieds, sont figurées dans ces morceaux. Au milieu est le fauteuil, dessiné par David. La fâcheuse forme ronde du dossier, une longueur de frange pendant sous un siège plat, la crudité des ors brusquement découpés sur le violet sombre du velours, l'extrême laideur des dessins qu'ils retracent, enfin le malheureux aspect de paccotille de deux boules de verre blanc plaquées d'étoiles d'or, ajoutées en guise d'appuie-main, font de ce trône un exemple illustre de ce que peut l'esprit de système appliqué à la décoration, quand nul charme d'exécution n'en adoucit l'étrangeté et n'en excuse les folies.

Un accessoire de ce trône a été joint depuis peu à la décoration de la chambre. C'est un tapis de table de même couleur que le dais, brodé de la couronne impériale et d'une aigle dans un écusson accompagnée de palmes et de lauriers. Tout cela n'est pas moins riche, ni aussi moins mauvais.

De la chapelle, transformée alors en bibliothèque, ne restent que les

dessins de Robit dont j'ai parlé. Cette transformation fut cause qu'on ôta tout ce qu'elle contenait de peintures, et qu'elle s'est trouvée depuis réduite aux seules murailles. Un nom célèbre est lié à cet épisode de l'histoire du château, celui de Barbier, l'auteur du *Dictionnaire des*



Berceau du roi de Rome, par Jacob.

Anonymes, qui fut chargé du choix et du rangement de ces livres.

Quant à l'ouvrage de la galerie de Diane, c'est un des plus considérables que les derniers temps du château aient vus. L'on trouva que l'ancienne galerie ne tenait plus, et, sans souci de la réparer, on ne s'appliqua qu'à la refaire. Napoléon ne vécut point assez pour en diriger l'achèvement. Ce soin échut à la monarchie restaurée. On a loué l'abondance des peintures dont les règnes suivants la décorèrent. Au temps de Louis-Philippe, rien ne fut

si populaire que les camaïeux peints à la voûte par Abel de Pujol. Jusqu'à ces derniers temps les gardiens se conformaient à ces dispositions publiques, en menant les visiteurs jusqu'au fond de la galerie, et en détaillant les peintures. Elles sont à présent retombées à l'indifférence qu'elles méritent. Aux yeux de l'historien pourtant, le moment de leur décri public voit renaître l'intérêt qu'elles offrent à titre de témoignage d'un temps déjà lointain.

Les tableaux placés dans le lambris, et qui furent acquis par la liste civile aux différentes expositions depuis 1813 jusqu'en 1830, eussent formé sans doute un extraordinaire musée de la peinture historique d'alors, traitée dans le style troubadour. Les noms de Mauzaisse, de Révoil, de Duperreux, de Mme Haudebourg-Lescot, d'Hippolyte Lecomte, qui se lisaient sous les tableaux, et qui semblent sortir pour nous du puits des âges, apportent avec eux le geste, le ton et la couleur des chevaleries de 1820. Du reste d'agréables talents, comme celui de Taunay, comme les paysagistes Bidault et Bertin se faisaient remarquer dans cette foule. Par malheur, huit seulement des vingt-quatre tableaux qui se trouvaient à l'origine, sont demeurés en place, depuis qu'on a porté la bibliothèque en cet endroit, et que la plus grande partie des murailles est occupée par des rayons. Il faut en détacher celui de Granet, qui représente saint Louis rachetant les Prisonniers. Les autres n'ont que l'intérêt de la curiosité.

Blondel et Abel de Pujol ont exécuté toute la voûte, divisée en huit travées, dont les deux du milieu offrent cinq tableaux, et les six autres trois seulement, peints de couleurs voyantes et d'exécution froide, dans autant de compartiments rectilignes d'une excessive monotonie. Une superstition de l'antiquité, jointe à la prétention de la renouveler et de l'étendre, a fait inventer à ces peintres un genre de sujets nouveaux consistant dans les *génies* de toutes choses : génie de la Mort et de la Douleur, génie de la Vengeance. A ces génies de tournure classique, s'ajoutent le génie de l'Impiété, le génie de l'Offense, le génie de la Fraude, le génie de la Médecine et le génie de la Virginité. Il y a aussi le génie de la Lune, auprès d'Hécate et d'Apollon. Au bout est le salon de Diane, entièrement peint par Blondel, de quatre grands sujets représentant l'aventure d'Endymion, celle d'Actéon, celle de Calisto, et la querelle de Vénus et de Diane, peints sur stuc blanc dans une manière très fade, mais dont la polissure parfaite ravit de son temps tous les suffrages.

Tel est le souvenir que la galerie de Diane a laissé de son nom sur la place; j'ai dit que cette galerie sert maintenant de bibliothèque. L'im-

portance de celle-ci n'est plus qu'en apparence, et cette apparence même ne lui fut conservée qu'en considération de l'ancienne, dont les raretés transportées à Paris, ont fait le noyau de la bibliothèque Royale



Cliché Neurdein.

Coffret à bijoux de l'impératrice Marie-Louise, par Jacob.

installée rue Richelieu. Ce transport eut lieu sous Charles IX, et depuis lors cette bibliothèque, qui en quelque façon était celle de la France, n'a plus été que celle du château. On sait que le célèbre J.-J. Weiss en fut, par la grâce de Gambetta, le dernier bibliothécaire.

A l'autre bout du château, c'est à Napoléon que remonte la transformation définitive du jardin des Pins et des jardins voisins, en jardin

anglais. L'architecte Heurtaut fit ce changement, entre 1809 et 1812. On sait que l'introduction des arbres exotiques, qui fut en partie cause du changement de style pour les jardins, était alors très à la mode. Des catalpas, des sophoras, des cyprès de la Louisiane, des tulipiers, renouvelèrent l'aspect de celui-ci, en même temps que des lignes irrégulières remplaçaient les allées anciennes. De jardin selon l'ancien style, Fontainebleau ne posséda plus dès lors que le Parterre et le grand canal.

Dans la cour de la Fontaine, le même règne vit relever dans sa forme d'à présent la fontaine qui servait à nommer cette cour. La décoration dressée par Louis XIV ayant disparu, comme avaient fait celle de François Ier et de Henri IV, Napoléon fit placer en cet endroit et au bord de l'étang, une statue d'Ulysse par Lemaire, à laquelle on n'a pas touché depuis.

Napoléon donna de grandes fêtes à Fontainebleau. Les plus magnifiques furent celles du mariage de Jérôme, roi de Westphalie, avec la princesse de Wurtemberg, célébré en 1807. L'empereur et sa cour séjournèrent alors près d'un mois dans cette résidence ; et c'est pendant ce séjour que le Blocus Continental fut signifié au corps diplomatique, dans la salle du trône de Fontainebleau.

D'illustres prisonniers y passèrent. En 1808, Charles IV, roi d'Espagne, y séjourna quelques semaines, se rendant au château de Compiègne, qu'on lui assignait pour résidence. Quatre ans plus tard, c'était le pape Pie VII.

On ne peut dire avec précision quels aménagements furent faits pour le recevoir, dans l'appartement des Reines Mères, qu'il habita pendant deux ans. Dans les derniers temps de la monarchie, le duc d'Orléans, puis le comte de Provence frère de Louis XVI avaient eu ce logis. Le pape fit son cabinet de travail de la pièce excessivement simple qui suit la chambre d'Anne d'Autriche. Tous les jours il disait sa messe dans celle-ci.

C'était le second voyage en France de ce pontife. Venant une première fois dix ans auparavant, pour la cérémonie du sacre, il s'était arrêté déjà à Fontainebleau. L'empereur s'y était rendu pour le recevoir. Il alla au-devant de lui dans la forêt, jusqu'à la croix de Saint-Hérem, et tous les deux passèrent un jour dans le palais avant de se rendre à Paris.

La seconde fois Napoléon ne vit le pape en prison, qu'à son retour de la retraite de Russie. C'était aborder sous de fâcheux auspices le chef de l'Église, qu'il prétendait réduire. Il eut avec lui la fameuse entrevue où

l'on raconte que l'empereur se serait emporté jusqu'à l'insulte. Il n'y devait revenir qu'en 1814, pour signer son abdication.

Ce fait est l'un des plus célèbres de toute l'histoire de Fontainebleau. La cour du Cheval-Blanc en fut le témoin, et le nom de cour des Adieux,



Cliche Neurdein.

Trône de Napoléon.

qu'on lui donne quelquefois, a fait passer jusque dans la nomenclature le souvenir de cet événement. Pourtant on ne doit pas oublier que cette abdication ne fut que la première, et qu'à son retour de l'île d'Elbe, Napoléon revint encore à Fontainebleau, de sorte que les adieux qu'il y avait fait alors, ne furent pas réellement les derniers.

L'empereur y arriva le 31 mars, et se logea dans son appartement au-dessus du jardin de Diane. A Paris les Alliés décidaient de son sort. De

son côté il méditait une offensive qui lui permît de leur échapper. Dans la nuit du 2 au 3 avril, Caulaincourt accourt à Fontainebleau, et annonce à l'empereur que son abdication peut sauver au moins la dynastie. Le roi de Rome aurait pris l'empire et Marie-Louise la régence. Il présentait cet arrangement comme agréé des rois alliés après beaucoup de difficultés. Napoléon le refusa. Il comptait toujours sur ses soldats. La nuit du 3



Cliche Neurdein.

Les Adieux de Fontainebleau (lithographie de Jazet d'après Horace Vernet).

au 4 apporta par Marmont la nouvelle de sa déchéance, proclamée par le Sénat français.

Le premier moment fut à la résistance. Les ordres étaient donnés pour transférer son quartier entre Ponthierry et Essonne. La réflexion fit changer d'avis. Un peu après midi il signa.

Caulaincourt porta cette abdication à Paris. Mais il était trop tard pour qu'on se contentât d'une abdication de l'empereur. Les Alliés exigeaient que l'empereur cédât tout. Trois plénipotentiaires revinrent pour obtenir que la dynastie fût comprise dans sa renonciation au trône. On venait d'apprendre la défection de Marmont, et cet événement jetait dans l'esprit de l'empereur une tristesse qui devait l'incliner à céder. Il s'y

résolut au bout de dix jours. Le 12 avril, il mit son nom en bas du document célèbre, où ce vainqueur de vingt champs de batailles avouait sa retraite indispensable au salut de la France et à la paix de l'Europe. « Les Alliés, dit le baron Fain, osaient à peine se flatter qu'on pût amener Napoléon à un sacrifice aussi absolu. »

Son départ eut lieu le 20 avril.

« A midi, écrit le même témoin, tous les préparatifs étant faits, les voitures de voyage viennent se ranger dans la cour du Cheval-Blanc. La garde impériale prend les armes et forme la haie. A une heure Napoléon sort de son appartement ; il trouve rangé sur son passage ce qui reste autour de lui de la cour... Napoléon tend la main à chacun, descend vivement l'escalier, et dépassant le rang des voitures, s'avance vers la garde. »

Suivent les dernières paroles, dont l'effet, en d'aussi tragiques circonstances, se fait sentir au cœur de tous les assistants.

« A ces mots, écrit le baron Fain, le général Petit, saisissant l'aigle, s'avance. Napoléon reçoit le général dans ses bras, et baise le drapeau. Le silence d'admiration que cette grande scène inspire, n'est interrompu que par les sanglots des soldats. Napoléon, dont l'émotion est visible, fait un effort et reprend d'une voix ferme : « Adieu encore une fois, mes vieux compagnons, que ce baiser passe dans vos cœurs. »

Sur ces mots il monta vivement dans sa voiture; qui partit suivie de toutes les autres. »

Ce récit a été repris depuis de vingt manières. La peinture s'en est inspirée. Dans l'iconographie de la légende impériale, cet épisode donne place à la cour des Adieux près d'Austerlitz et de Sainte-Hélène. En ce qui regarde le sujet de ce livre, il marque la fin des grandes transformations opérées dans le château pour le séjour des rois.



Cliché Neurdein.

Bâtiment de la galerie de Diane, sur le jardin de ce nom.

CHAPITRE VII

FONTAINEBLEAU SOUS LES DERNIERS RÈGNES

Peu d'événements signalent à Fontainebleau les règnes de Louis XVIII et de Charles X. Ces princes n'y firent que peu de séjour. Tout le soin qu'ils en prirent, fut de poursuivre la décoration de la nouvelle galerie de Diane. L'avènement de Louis-Philipe y ramena la cour. Et dès les premières années de son règne, le nouveau roi commença l'œuvre de restauration à laquelle nous devons le Fontainebleau d'aujourd'hui.

Cette œuvre, longtemps célébrée comme bienfaisante et magnifique, et par laquelle le roi Louis-Philippe prit aux yeux de nos grands-pères la figure d'un protecteur des arts et d'un patron des gloires historiques de la France, est aujourd'hui jugée ce qu'elle fut réellement : inférieure dans son exécution, ignorante et barbare dans son plan. Par une fatalité qui

n'a pu tenir qu'à la médiocrité de l'information du roi, ce qu'il réunit de conseillers de cet ouvrage n'avait aucune des connaissances nécessaires pour le bien conduire. Vatout, qui fut partout son grand ordonnateur, était extrêmement ignorant. Le roi lui-même n'apercevait le passé que revêtu des oripeaux dont les Tressan, les Paulmy d'Argenson, les Legrand d'Aussy avaient travesti le moyen âge, ou chargé de l'anathème que la Révolution portait contre l'ancien régime.

Dans le règne de François Ier il ne savait que la chevalerie, dans Louis XIV que l'absolutisme, dans Louis XV que le mauvais goût et la débauche, dans l'Empire que le restaurateur des arts. Il croyait que Léonard de Vinci avait travaillé à Fontainebleau, que Charles VII y avait fait peindre ses batailles contre les Anglais, qu'une chambre de Mme de Maintenon y avait vu révoquer l'Edit de Nantes, que Louis XVI y avait forgé de sa main des espagnolettes de fenètres pour le boudoir de la reine, que David et Percier avaient relevé le bon goût d'un état de ruine séculaire, par la vertu combinée de la ligne droite et du bois d'acajou. De plus la pratique de l'art était tombée alors dans un degré extrême d'abaissement. On serait tenté de l'appeler le dernier, s'il n'importait de réserver ce nom pour les ouvrages du second Empire. Dès le lendemain du règne de Louis XVI, les différentes parties de la décoration avaient commencé de glisser sur une pente, dont elles touchaient presque le fond. A cette décadence se joignait celle de la main-d'œuvre elle-même. Les beaux ajustages et la loyale dorure des ouvriers de Napoléon avaient entièrement cessé d'être. Le commun des meubles d'alors ne se contenta pas d'étaler la disgrâce des formes, il pâtit de la fraude des matériaux.

Tout manqua donc, l'habileté comme la science, à l'œuvre qu'on entreprenait. Elles manquaient dans des circonstances qui les rendaient indispensables. Car nulle part il n'était difficile de toucher au passé, comme dans ce château, œuvre de vingt règnes successifs, dont les adjonctions s'enchevêtraient. Il eût fallu la discrétion du goût, qui défend de toucher au passé plus récent sous prétexte de faire resplendir l'ancien, et la pénétration de la science, qui démêle, date et classe les apports et les modifications successives. Il eût fallu l'amour éclairé de l'ancien, alimenté aux sources authentiques des dessins originaux et des vieilles estampes, et ce juste sentiment de la fuite du temps qui borne et retient l'envie de refaire ; qui, dans un retour sur le passé, sait maintenir les droits du présent et recueillir quelques-uns des avantages qu'il donne. Surtout il eût fallu sortir du préjugé qui fait croire aux modernes que leur goût est meilleur et plus définitif que celui d'autrefois.

La restauration de Louis-Philippe rassemble en elle toutes ces erreurs. Les corrections impertinentes y abondent. Le plafond de la galerie fut haussé, et les cariatides de stuc qui supportaient l'ancien plafond, cessèrent désormais de porter rien. Celui de la chambre de Mme d'Etampes fut transformé en voûte. Dans cette voûte la peinture des murailles fut redoublée non sans dégoût. Chanté dans celles-ci comme protecteur des arts et amoureux de la beauté, Alexandre paraît en guerrier dans cette voûte ; un certain attirail, qui rappelle d'autres allégories plus proches, semble lui faire gagner la bataille d'Austerlitz. Dans la chapelle Saint-Saturnin, une tribune, dont l'effet ne pouvait être que fâcheux sous une voûte aussi basse, fut élevée du côté de l'entrée. La boiserie de Gobert avancée de quelques mètres, en supporte à présent l'estrade, qui masque la moitié du grand cartouche de D'Hoey.

Quant à la recherche des états primitifs, que les architectes du temps préconisaient, on ôta de la galerie de François Ier deux soleils mis par Louis XIV en signe de changements qu'il avait faits, de sorte que les stucs ajoutés sous ce prince passent pour ouvrages de la Renaissance. Partout de la sorte on supprimait ce qu'on croyait des disparates, et qui n'était que la marque inévitable des âges, et le sceau même de l'antiquité.

Enfin, ce qui restait de ces ouvrages ainsi prétendument réduits à la pureté originale, on en a consommé la ruine par un rafraîchissement général. J'ai dit ce qu'il en est des peintures, et de quelques autres parties de la décoration. Tout ce qui pouvait périr a péri. Tel fut le résultat d'une œuvre de grand labeur et de difficultés singulières, entreprise avec des moyens de néant.

Jamin, qui chanta cette œuvre avec enthousiasme, n'a pas laissé d'en donner la malheureuse formule : « L'histoire, dit-il, fut consultée, les monuments furent étudiés, les âges refeuilletés ; et dès ce moment l'architecte, le peintre, le sculpteur, eurent ordre *d'achever ce que les siècles avaient laissé incomplet*, *et de réparer ce qu'ils avaient détruit ou effacé*... Il n'y eut pas un fronton, pas un chiffre, pas un escalier, pas un corridor, dont le roi ne prescrivit le complément ou la réparation ; moins jaloux d'ajouter à la masse immense de cet édifice que de l'embellir, d'en restaurer les ruines et d'associer son nom à toutes les renommées qu'il rappelle ».

En septembre 1834, huit jours de fête donnés à Fontainebleau en célébrèrent les résultats. Tous les théâtres de Paris, depuis la Comédie-Française jusqu'aux Italiens, y envoyèrent leurs acteurs pour les représentations qui se donnaient chaque soir. Tout pourtant n'était pas fini, et ce

n'est qu'en 1840 qu'on put tenir l'ouvrage complet. Entre temps le duc d'Orléans, fils du roi, épousa la princesse de Mecklembourg. Elle fut reçue à Fontainebleau, où le mariage eut lieu au milieu de toute la cour assemblée. Ce fut une occasion pour le roi de recevoir les compliments de son œuvre, et quelque chose à cet égard comme le voyage de Charles-Quint au Fontainebleau de François Ier.



Salle du musée Chinois.

Maintenant que ce bruit de louanges est passé et que parmi les amis du château personne n'y fait plus d'écho, il sera intéressant, après trois quarts du siècle, de passer en revue ce que le règne de Louis-Philippe, non content d'imiter et de refaire, a ajouté de son propre style aux anciens ouvrages de Fontainebleau. Il en est de ces ouvrages comme de tout ce qui s'éloigne. L'oubli qu'ils ont subi leur rend quelque fraîcheur, et fait d'eux de nouveaux objets de curiosité.

Ce que Fontainebleau offre de plus fameux en ce genre est le vestibule de Saint-Louis. Il est situé sous la chambre de ce nom, dans la Grosse Tour. Louis-Philippe le trouva à l'état de corps de garde. Y ayant

fait reparaître les anciennes formes du moyen âge, il y joignit quatre colonnes et une porte, dessinées selon le gothique de son temps, dont la salle des Croisades à Versailles contient d'autres échantillons. Leur aspect longtemps uniquement ridicule, commence à intéresser l'histoire. Non content de cet embellissement, il y fit placer, sur six piédestaux, les statues de saint Louis, de Philippe Auguste, de Philippe le Bel, de François Ier et de Henri IV, de Louis VII et de Robert le Pieux, celles-ci copiées sur les tombeaux de Saint-Denis et dressées contre la muraille. Tout près de ce vestibule, sur l'emplacement de l'ancienne antichambre des appartements du Roi, fut aussi élevé l'escalier tournant, dont la rampe de chêne, décorée sur le modèle de celle du Fer-à-Cheval, valut de grandes louanges au menuisier Poncet.

A l'étage au-dessus fut peinte la salle des Gardes, qui, confinant à l'ancienne Comédie, reçut alors le nom de Foyer du Théâtre. Comme on retrouva sur les poutres de cette salle les débris du chiffre de Henri IV, de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, on imagina d'y replacer ce qui restait de morceaux de la Belle Cheminée, en y ajoutant le buste de Henri IV. La frise ainsi que les poutres furent repeintes sur les débris de couleurs qu'on retrouva, et un lambris à hauteur de bras levé, comme dans les salles du temps de la Renaissance, habilla une partie de la muraille. Au-dessus, sont des cuirs de Cordoue, portant en leur milieu des anges, dont deux soutiennent les armes d'Henri IV, deux autres celles de Louis-Philippe.

Ces anges et la peinture du lambris sont de Moënch (appelé Mounic), peintre d'arabesques en grand renom alors, et dont les succès dans le genre pompéien remontaient au Directoire. Par malheur son ouvrage à Fontainebleau ne retient rien des mérites communs à ces décorations plus anciennes ; il a tout le voyant, tout le pesant, toute la fade polissure des peintures du temps. Il consiste en cinq portes, dont le plan d'ornement semble emprunté à quelque faiseur de mnémotechnie de l'histoire de France : chacune étant consacrée au souvenir d'un roi. Les rois ainsi fêtés sont François Ier, Henri II, le roi de Navarre Antoine, père de Henri IV, Henri IV lui-même et Louis XIII. Chacun paraît en camée sur sa porte, accompagné de figures allégoriques, dans des cartouches soutenus de divers ornements et rinceaux. Le plancher de la salle est orné d'une marquetterie fort chère, dans un genre que le règne de Louis XVI fut le premier à mettre à la mode, et qui eut alors son apogée.

Une autre décoration dressée par Louis-Philippe, est celle de la galerie des Assiettes, où sont rangées au-dessus des lambris et dans le plafond, les débris de la galerie de Diane. Dans ce lambris sont enchâssées vingt-

trois assiettes de Sèvres, peintes de différents sujets, dont treize rappellent l'histoire de Fontainebleau telle qu'on la savait en ce temps-là. Le ton de la boiserie claire autour de ces assiettes, fait un effet malheureux, et l'exécution de chacune d'elles est d'une extrême platitude. Régnier, peintre attaché à la manufacture, est l'auteur de toutes ces peintures. Vivet est l'auteur du décor et des dorures. Moënch, mort en 1840, et en qui venait de disparaître un des derniers survivants de l'ancien style, avait laissé à ce dernier sa succession.

Dans le vestibule de la Chapelle, sur lequel cette galerie débouche, furent faits d'autres aménagements. Louis-Philippe refit la porte d'entrée. Celle qui donne accès à l'appartement des Reines Mères, a maintenant des vantaux de cette époque, ainsi que celles de la galerie des Assiettes et du grand escalier, percées alors. On ne crut pouvoir mieux faire que de copier les vantaux de Gobert. Un sculpteur nommé Lefèvre en fut chargé.

A tous ces redressements, compléments, nettoyages, restitutions, réparations, se joint la salle d'Attente du Roi, création exclusive du règne. Elle est située au-dessous de la salle de Bal.

En cet endroit habitait auparavant le concierge ; plus anciennement sous Louis XIV, la maison du Dauphin y avait son logis. Louis-Philippe la fit débarrasser des cloisons, et rétablir dans ses dimensions primitives. Elle est maintenant décorée de vingt colonnes doriques de faux marbre, qui sont bien ce qu'on peut imaginer de plus pauvre et de plus mesquin. Les portes sont copiées et en partie moulées sur celles de la chambre de Henri II au Louvre ; mais ni ce rappel d'un style meilleur, ni la cheminée de marbre vert, ni l'ornement barbare de la corniche, ne parviennent à réchauffer l'aspect glacial de ce morceau. C'est dans cette salle qu'eut lieu la cérémonie protestante du mariage du duc d'Orléans, rendue nécessaire par la religion de la princesse qu'il épousait.

Il ne reste plus de mention à faire, que des ornements ajoutés dans la chapelle de Saint-Saturnin. L'un est un confessionnal sculpté, orné d'anges dans le style de Célestin Nanteuil, qu'on attribue à la princesse Marie. Il remplit toute une arcade à droite, et fait un très plaisant échantillon du genre. Les trois vitraux des fenêtres au chevet, œuvre authentique de cette princesse, en sont un bien plus curieux encore. On ne peut rien imaginer de mieux en fait de baroque enfantillage, et l'imitation du gothique y a lieu selon des règles et dans des conditions qu'on ne soupçonnerait plus aujourd'hui. Je ne sais si, dans toute l'histoire de la renaissance du gothique au XIXe siècle, il existe de pareils documents. Les couleurs en sont crues et rudes : des têtes de chérubins

occupent le centre de plusieurs croix grecques et croix de Saint-André, qui se détachent sur un fond d'écarlate chargé de chicorées bleues. De petits sujets, qui tiennent le milieu de ces vitraux, marquent la même recherche de couleur locale extravagante. Le chiffre du roi et de la reine Amélie s'y lisent en gothique calligraphiée. Au lendemain des fêtes données par le roi, Jamin annonçait ces ouvrages en ces termes : « Ce complément de décoration est, dit-on, un projet » ; puis il ajoute une ligne de points pleine de promesses. Enfin mis en place, il les décrit ainsi : « Ces admirables vitraux sont ornés de sujets composés avec un sentiment si naïf d'expression, si pur d'expression, qu'on les prendrait pour des peintures *du vieux temps*. »

Peu de chose signale le second Empire à Fontainebleau. On acheva de repeindre sous ce règne la galerie de François Ier. On y porta quelques-uns des meubles en faux Boule et en Renaissance du genre de Lefuel, dont nous voyons les échantillons répandus dans les appartements. D'autres, comme le lit que nous nous souvenons tous d'avoir vu dans l'appartement des Reines Mères, ont été remontés aux étages supérieurs.

Quand furent portés dans la galerie de Diane les livres qui s'y voient à présent, la chapelle sur Saint-Saturnin cessa de servir de bibliothèque et on en refit une chapelle. Pour réparer la perte des six tableaux enlevés, Napoléon III y fit peindre par Schopin six sujets de la Vie de Saint Saturnin, et un septième au-dessus de la tribune. L'ordinaire manie de restituer le prétendu état primitif des lieux, a fait depuis retirer ces peintures et les a fait remplacer par de fausses fenêtres, dont une, peinte en décor, donne un air misérable à toute cette partie de l'édifice.

Enfin on édifia la salle du Spectacle, telle que nous la voyons à présent. L'aspect en est médiocre à souhait, et la décoration ne s'élève pas au-dessus de celle des riches cafés du temps. Lefuel fut l'architecte.

Il ne faut plus qu'un mot sur les jardins d'alors. On s'occupa d'en réparer les ornements. La grotte des Cascades doit au second Empire les bronzes qui décorent ses niches, et les statues de marbre à l'aplomb de ses pilastres. Sur les terrasses au-dessus, le groupe du Sanglier attaqué par des Chiens, œuvre de Lechesne, est du même temps. De chaque côté de l'ancien bassin du Tibre, on ne lit pas sans quelque étonnement, sur deux Sphinx qui portent des figures assises, cette signature : Préault 1870.

Ces ornements font le dernier chapitre de l'histoire de Fontainebleau. Depuis trente ans, le président Carnot a été seul à l'habiter. Ce qui s'y fit d'aménagement à cette occasion, ne touche pas à l'histoire des arts. Les soins d'entretien et de réparation figurent seuls depuis lors aux dépenses du château.



Cliché Neurdein.

La mare aux Fées, dans la forêt de Fontainebleau.

CHAPITRE VIII

LA VILLE ET LA FORÊT

On ignore tout du bourg de Fontainebleau avant le règne de François Ier ; mais il est certain qu'il existait alors. Les documents de la reconstruction du château font mention de rues et de maisons, qui n'étaient pas uniquement des dépendances de la maison royale.

Toutefois l'importance de ce bourg ne l'élevait pas jusqu'au rang de paroisse, et pendant tout le XVIe siècle il n'y eut d'autre paroisse qu'Avon. Cet état se prolongea d'autant plus aisément, que les religieux Mathurins, qui faisaient à Fontainebleau les fonctions d'un clergé, et qui bientôt prirent la cure d'Avon, ont dû s'opposer quelque temps à l'érection d'une paroisse nouvelle.

Le village d'Avon est situé à l'extrémité du grand canal. Il n'est remarquable que par les circonstances qui rattachent son histoire à celle de Fontainebleau. C'est là que, pendant plus d'un siècle furent enregis-

trés, entre autres, les actes de famille des artistes de Fontainebleau. Un des plus célèbres d'entre eux, Ambroise Dubois, y a sa sépulture ; son épitaphe est au troisième pilier de la nef à droite, et ainsi rédigée. : *Ci gist feu honorable homme Ambroise Dubois, natif d'Anvers en Brabant, vivant valet de chambre et peintre ordinaire du roy, lequel est décédé le 27*[me] *décembre 1615.*



Cliché Neurdein.

L'église d'Avon.

Auprès est la tombe d'un des Jamin, Robert, frère de l'architecte François Jamin, et plus loin, au mur du bas côté, celle de Gracieux Jamin, leur père. Près du bénitier vers l'entrée, une inscription moderne dans le pavé marque la place où fut enterré Monaldeschi. Sous le porche sont les inscriptions funéraires de Lacépède d'une part, de l'autre du célèbre mathématicien Bezout, celle-ci fort longue et en vers.

D'autres artistes de Fontainebleau, comme D'Hoey et Fréminet avaient été enterrés à Barbeau, de l'autre côté de la Seine, dans une abbaye détruite aujourd'hui, où reposait aussi le corps du roi Louis VII.

En face de l'église d'Avon sur la droite, se voit encore un antique portail décoré d'ornements dans le style Louis XIII. C'était l'entrée de l'hôpital de la Charité d'Avon, où la reine Anne d'Autriche installa en 1660 les frères Saint-Jean-de-Dieu.

Bien avant que la paroisse d'Avon n'eût vu détacher d'elle le bourg de Fontainebleau, celui-ci s'était agrandi, et avait pris tout le genre d'im-



Cliché Neurdein.

Le pavillon de Sully.

portance et de splendeur qu'on vit depuis régner à Versailles, et qui appartient aux villes dont la présence du roi fait toute l'importance.

La résidence s'était tout d'abord entourée de ses dépendances naturelles, dont quelques-unes étaient situées vers les jardins et la forêt.

Parmi les édifices construits pour le logement des grands officiers de ce côté, il faut compter les quatre pavillons qui faisaient les quatre coins du Parterre, et dont deux seulement ont subsisté. Nous nommons l'un pavillon de Sully : c'était celui du Grand Chambellan. L'autre est la porte Dorée. Les deux autres étaient, vers la chaussée, l'hôtel du Colonel général ; vers le canal, celui du Grand Maître. Tous ces bâtiments remontaient au règne de François Ier.

Le Vieux Chenil, qui devint depuis la Petite Écurie du Roi, avait été bâti pour le même roi, avant la reconstruction du château même, de l'autre côté de l'Etang, à gauche de l'entrée de la chaussée. A l'autre bout de l'Étang, vers la pointe, près de ce qui fut le Chenil sous Louis XIV et qu'on appela depuis Chenil Neuf, était un petit bâtiment élevé très anciennement aussi par François Ier, et dont la destination n'est pas connue. Continuant d'avancer de ce côté, et passant en deçà de la fontaine Bleau, on trouvait les Écuries de la Reine, contiguës à ce qui fait aujourd'hui la rue, et qu'on croyait élevées sur l'emplacement de la plus vieille maison du bourg.



Les Héronnières.

Mais la plus ancienne de toutes ces dépendances, dont le nom demeure aux bâtiments auxquels elle a fait place depuis, ce sont les fameuses Héronnières, ainsi nommées des hérons qu'on y élevait. Au temps de Louis XV, on voyait encore en cet endroit les cages de pierre en forme d'arcades, où François Ier les avait renfermées. Les Héronnières, rebâties en arrière de leur place ancienne, servent aujourd'hui à l'École d'Application. De tous les bâtiments qu'on vient d'énumérer, ce sont les seuls, avec le pavillon de Sully, dont le souvenir au moins n'ait pas péri.

Du côté de la ville s'élevèrent, outre plusieurs autres dépendances, un grand nombre d'hôtels particuliers, que les courtisans aménageaient pour eux. Parmi ces derniers deux méritent une mention, à cause des restes admirables qu'on en voit encore aujourd'hui.

L'un est l'hôtel de Ferrare, de bonne heure nommé Grand Ferrare, où logea le cardinal de ce nom, frère du duc, lequel, par son mariage avec Renée, fille de Louis XII, était beau-frère de François Ier. Il reste de cet hôtel un portail en vue de la cour du Cheval-Blanc. Serlio l'avait bâti,



Porte du Grand Ferrare.

de 1544 à 1546, et le portail dont il s'agit est le seul ouvrage authentique de cet architecte à Fontainebleau. Il est d'ordre toscan à deux colonnes, avec un bossage rustique, qui de tout temps ont fait l'admiration des connaisseurs.

Il paraît par les correspondances, que le cardinal trouvait que « cette maison était pour la beauté au-dessous de son renom ». Il s'opposa à ce que Serlio en publiât le dessin dans le cinquième livre de son Architecture,

qui paraissait alors. Aussi ce livre ne contient-il que le portail. Mais cela n'empêcha pas la réputation de cet hôtel d'être immense, à Ferrare même autant qu'à Fontainebleau.

La maison avait une grande salle, trois chambres pour le cardinal et deux pour les étrangers, toutes parées de tapisseries à figures, faites, selon toute probabilité, sur les dessins de Jules Romain. Sous ces chambres étaient des Bains magnifiques, qu'on admirait encore au temps de Louis XV, et dont les peintures d'arabesques étaient attribuées au Primatice.

Dans cette demeure superbe, le cardinal traitait la duchesse d'Etampes. Il y reçut un jour toute la cour. La salle, ornée de tapisseries, était couverte de feuillages et de fleurs, les dames étaient assises à table, habillées de drap brodé d'or et si brillantes de pierreries, que l'ambassadeur de Ferrare, de qui nous en tenons le récit, appelle dans son admiration cette assemblée une « cour céleste. » Le roi voulut qu'on lui montrât la maison, et assura n'en avoir jamais vu en France qui fût plus belle ni mieux entendue. Ensuite il s'en fut avec le cardinal voir un carrousel que donnaient douze cavaliers dans la cour de l'hôtel. Quand le carrousel fut fini, il fallut qu'on lui fit revoir tout le logis à la lueur des flambeaux, et, venant à la chambre du cardinal, il ne put s'empêcher de s'écrier : « Notre bon père, voilà qui est fort bien fait. » Après cela, il s'entretint avec les dames au son de la musique et des chants, jusqu'à minuit, dans la grande salle inondée de lumière : « un spectacle, écrit l'ambassadeur, qui semblait l'incendie dont nous lisons la description au siège de Troie. »

L'autre hôtel dont on trouve les restes à Fontainebleau, est sur la rue de Nemours (maintenant boulevard Magenta), un peu plus loin que la grille d'honneur. Il a porté le nom de Montpensier, et fut habité pas la grande Mademoiselle, mais on ignore qui l'a bâti et l'habitait au temps de François Ier.

Le grand portail est le seul reste ancien de cette maison. Il est accompagné de deux colonnes doriques flanquées de deux demi-pilastres, qui portent un entablement d'une majestueuse élégance. Les colonnes, les pilastres, le cintre et les pieds-droits de l'arcade sont ornés de bossages, d'un dessin et d'une exécution admirable. Le fronton est coupé et à enroulements ; entre ces enroulements est un tambour enveloppant une couronne de fruits dans le genre des La Robbia, avec la Salamandre assise. Un dessin de cette sorte à cette époque ne peut être attribué qu'à un Italien, Vignole, Serlio ou le Primatice. Un peu plus loin, dans la rue de Nemours, est l'hôtel de Pompadour, autrefois habité par cette maîtresse royale. Il a un beau portail du XVIIIe siècle, et un gracieux pavil-

lon, qu'on aperçoit du saut-de-loup par derrière, mais qu'on ne peut obtenir de visiter.

L'église de Fontainebleau fut élevée en 1639 par Louis XIII, comme une dépendance des Mathurins, qui tenaient, comme j'ai dit, la cure d'Avon. Ce ne fut que vingt-deux ans plus tard qu'Anne d'Autriche l'érigea en paroisse, et la remit aux pères de Saint-Lazare.



Cliché Neurdein.

Porte de l'hôtel de Montpensier.

Nous ignorons quel fut l'architecte de cette église. Claude D'Hoey peignit la menuiserie de l'autel, et Coubichon des grisailles à la voûte. Un peintre dont les ouvrages sont devenus fort rares, et qui tenait un certain rang alors, Quentin Varin, connu de nos jours pour avoir été le maître de Poussin, peignit le tableau d'autel. Il représentait Jésus et le Paralytique à la piscine.

Au milieu des changements qu'a subi cette église, ce tableau seul a subsisté. On l'a rebâtie de fond en comble en 1868, sous la forme d'un édifice parfaitement insignifiant. Mais le tableau d'autel, recueilli en débris dans les greniers du presbytère, se revoit aujourd'hui dans la nouvelle église, grâce au soin qu'a prit récemment le curé de la paroisse de le faire réparer.

Une autre précieuse relique y attire l'attention : c'est tout le milieu du tabernacle, autrefois dessiné par Girardon pour la chapelle de la Trinité au château. C'est un baldaquin en demi-coquille, de marbre blanc, soutenue de huit colonnes à chapiteaux de bronze doré. Sur la porte du tabernacle, qui s'ouvre dans le socle de ces colonnes, est un bas-relief de bronze ciselé, représentant la Trinité ; à droite et à gauche sont des saints agenouillés.

Quant à l'ancienne maison des Mathurins, berceau des pouvoirs spirituels remis aujourd'hui à cette paroisse, on en voit quelques restes sur la gauche de la cour qui donne accès de côté à celle du Cheval-Blanc, et porte encore le nom de cour des Mathurins. Ils y furent logés depuis Louis XIV, qui le premier tint l'engagement de la couronne, de leur rebâtir une demeure après qu'ils eurent cédé leur terrain au roi. La chapelle du château faisait, comme j'ai dit, leur chapelle.

On ne saurait parler davantage de la ville sans considérer la forêt.

Depuis qu'il n'y a plus de cour à Fontainebleau, le voisinage de la forêt s'y est fait plus sentir que jamais. De tout temps ce voisinage fut de grande conséquence dans les destinées de cet endroit. Il a été cause qu'on y a bâti le château, et la réputation des chasses qu'on y donnait a toujours compté pour quelque chose dans le prestige de Fontainebleau. Sous le nom de forêt de Bière, on en vantait l'étendue, les grands arbres, les fourrés impénétrables, les routes tracées à propos pour suivre le gibier dans les bois. Toutefois il y avait loin de cette réputation à celle dont elle jouit aujourd'hui, exceptionnelle parmi les environs de Paris.

L'origine de cette fortune nouvelle compose un chapitre des plus intéressants de l'histoire des mœurs parisiennes. Elle est due à deux causes : aux efforts d'un curieux, et au prestige de quelques artistes qui la choisirent pour résidence.

Chacun connaît le nom de Denecourt, surnommé le Sylvain de la forêt. Cette appellation mythologique lui vint du soin qu'il prit de la parcourir et d'en faire connaître les chemins. C'est en 1841 qu'il commença ses courses originales, non seulement à travers les bois, mais sur les grés et sur les bruyères, d'où l'on découvre comme d'un belvédère l'immense étendue de ceux-ci. Il y avait dans sa sollicitude un certain terre-à-terre, qui plut à l'opinion moyenne. Il prenait cette forêt comme une curiosité, cataloguait tout ce qui s'y rencontrait d'aspects imprévus et bizarres, que des noms inventés par lui rendaient plus attirants encore. Des roches de la forêt furent nommées *roche éponge*, et des cavernes, *caverne du Parjure* et *caverne du Sycophante*. Puis il établit sur la place des repérages propres à guider les visiteurs.

Les visiteurs accoururent en foule, et depuis ce moment il n'y a pas de promenade à Fontainebleau qui ne comprenne quelque excursion au Fort l'Empereur, au Long Rocher, aux Gorges d'Apremont ou à Franchard. Ces noms sont devenus presque aussi familiers aux Parisiens que ceux

de la rue de la Paix et des Champs-Élysées. Tout en se félicitant que des paysages si beaux aient vu croître leur renommée, il est permis de regretter la bizarrerie et le peu de culture de leur inventeur, qui fait que tant de couleurs médiocres et fausses se mêlent à leur réputation. Il est parfaitement ridicule d'avoir creusé dans la forêt tant de grottes, et plus absurde encore d'avoir imaginé de faire prendre la caverne des Brigands, récemment pratiquée, pour ancienne.



Cliché Neurdein.

Monument de Rousseau et de Millet, à Barbizon.

Les *Promenades dans la Forêt de Fontainebleau*, parues en 1845, contiennent ceci : « Nous descendîmes un vallon, pour gagner le sentier qui conduit à la caverne des voleurs, caverne qui est pratiquée tout à fait dans le haut du rocher, et qui sous le règne de Louis XV a servi de repaire à une bande d'assassins, dont le chef était un nommé Thissier. » Cependant l'ancien cabaretier de cette caverne a avoué que c'était lui qui l'avait creusé, sur les indications de Denecourt.

Aujourd'hui le pli est si bien pris, qu'il ne se nomme plus rien de nouveau dans la forêt, que suivant ce style d'opéra comique. Avec la *mare aux Fées*, le *chêne des Fées*, la forêt de Fontainebleau à

maintenant une *caverne des Sorcières*, une *route des Sorciers*, vingt autres noms qui détonnent parmi les anciens, tout empreints de la tradition forestière.

Pendant que se donnait cours cette invention bourgeoise, le séjour des peintres à Barbizon ouvrait pour la forêt de Fontainebleau une autre source de renommée. Théodore Rousseau habita ce village, qui n'était alors qu'un hameau, depuis 1836. On y logeait chez le père Ganne, dont l'auberge transformée expose une quantité de tableaux laissés par tous les peintres qui s'y sont arrêtés depuis. C'est une erreur assez répandue de croire que les maîtres du paysage ont été seuls à faire la fortune de ce pays. Hamon, Boulanger, Célestin Nanteuil, y avaient pris aussi leurs habitudes. Sans y chercher de sujets de peinture, ils y goûtaient le plaisir des champs. Diaz, le paysagiste, y était aussi. En 1849, Millet et Jacque y arrivèrent. Depuis on y vit, mais de passage seulement, Corot, Dupré et Daubigny. On sait l'histoire de ces peintres, d'abord en butte à d'aveugles critiques, puis célébrés avec l'exagération que notre époque apporte à ces sortes de réparations.

On nomma cette école l'école de Barbizon. En juste souvenir de la gloire que le nom de ce village en retire, on a placé en 1884, à l'entrée du village, un médaillon de Millet et de Rousseau en bronze, par Chapu. Le souci de célébrer d'une façon toute rustique des peintres de la nature agreste, a fait imaginer de fixer dans un rocher cette image, qui se présente ainsi sans grâce, et perd la moitié des éloges que son exécution mérite.

A l'autre bout de la forêt, le village de Marlotte s'est vu aussi rechercher, et donne asile à quelques peintres, qui font leur étude des parties environnantes. Ainsi devenu l'objet de l'attention des artistes, l'antique forêt de Bière a vu en cinquante ans multiplier au delà de toute expression, les sujets peints empruntés à ses sites. « Autrefois, dit M. Herbet dans la préface de son *Dictionnaire de la Forêt de Fontainebleau*, on rencontrait des tableaux intitulés *paysages d'Italie* ; depuis le mouvement romantique, les paysages s'appellent *forêt de Fontainebleau*. » Par une fortune singulière et unique en un temps demeuré célèbre par la lutte de ces deux classes, artistes et bourgeois firent ensemble la réputation de cette forêt. Au mouvement de visiteurs attirés par Denecourt, répondit celui des habitants fixés par le prestige des souvenirs de Rousseau.

La ville de Fontainebleau a peu à peu changé sous l'influence de ce double voisinage. Le nom de plusieurs grands peintres y est devenu populaire, on y a pris l'habitude des tableaux, des marchands de curiosités y

tiennent étalage. Ainsi par un détour imprévu, elle retourne à ses origines. Dans les rues sont les monuments de deux peintres : l'un de Decamps, tué d'une chute de cheval en 1860 sur la route de la forêt qui porte son nom : c'est un simple buste, œuvre de Carrier-Belleuse ; l'autre de Rosa Bonheur, morte à Thomery en 1902 : c'est un taureau, modelé en petit par elle, érigé sur un piédestal où se voit son médaillon sculpté.

A ces souvenirs il faut joindre celui de Galand, lié de plus près qu'aucun autre à l'éloge du château, à cause du secours que ce maître éminent



Monument de Rosa Bonheur.

de la décoration, vraiment unique dans notre temps, ne cessa d'en tirer pour le perfectionnement de son art. Ayant fait de Fontainebleau sa villégiature, il étudiait avec persévérance l'ornement de la Renaissance, chez le Rosso et le Primatice. Quelques parties de son œuvre en sont comme un vivant souvenir.

Le détail des routes de la forêt et de ses principales curiosités ne rentre pas dans le plan de cet ouvrage ; mais on ne peut omettre d'en rapporter ce qui a trait à l'art et à l'histoire.

Deux tables y occupent deux carrefours, celle du Grand maître et celle

du Roi : la première conservant cette inscription ancienne : *Table du Grand Maître*, et sur chaque pied, sculpté dans le style du temps, la date de 1723. Celle du Roi, relevée en 1854, servait aux grands maîtres



Cliché Neurdein.

Vue de la Table du Roi, dans la forêt de Fontainebleau.

des Eaux et Forêts à recevoir tous les ans en pompe les droits acquittés par les usagers de la forêt.

De toutes les routes et carrefours du bois, l'endroit le plus célèbre est la Croix de Saint-Hérem (ou Saint-Hérant), au midi, sur la route de Nemours. C'était le rendez-vous marqué des cortèges et des visites princières. La dernière eut lieu à l'occasion de l'arrivée à la cour de France de

la princesse des Deux-Siciles, lors de son mariage avec le duc de Berry. Le roi Louis XVIII alla lui-même à sa rencontre jusqu'à cet endroit.

Une croix de pierre y est plantée, laquelle occupe la place d'une ancienne croix de grès, sculptée par Isaac Testu en 1660, et que la Révolution abattit. Son nom lui venait du grand forestier Saint-Hérant, qui fit marché pour son érection. Sur la route d'Orléans était la croix de Souvray, et sur celle du Châtelet-en-Brie la croix de Toulouse, toutes



Cliché Neurdein.

Vue de la Croix de Saint-Hérem, dans la forêt de Fontainebleau.

deux abattues à la même époque et diversement remplacées. La seconde était remarquable en ce qu'on l'avait placée sur une colonne prise à la Belle Cheminée du château. Cette colonne a été détruite avec la croix. Une pyramide élevée par l'architecte Domet au temps de Napoléon, en tient maintenant la place.

La croix de Montmorin est sur la route de Moret. C'est dans ses environs que se place l'épisode de ce spectre du Grand Veneur, qui faisait un sujet d'horreur pour les anciens habitants de Fontainebleau. Ils racontaient qu'en 1599, Henri IV rentrant par cette route au château, après une chasse inutile de deux jours, entendit soudain donner du cor, comme si le cerf eût été pris. Le comte de Soissons, envoyé pour savoir d'où pro-

venait ce bruit incompréhensible, ne vit rien d'abord, quoiqu'il ne cessât d'entendre des jappements de chiens et des cris de chasseurs autour de lui. Enfin il découvrit au milieu des broussailles un homme de haute taille, noir et hideux, qui lui dit ces mots : « Amendez-vous. » Les bûcherons, charbonniers, bergers, qui hantaient la forêt, ne manquèrent pas d'assurer que ce spectre leur était connu, qu'on l'avait vu souvent traverser le bois, dans l'équipage d'un chasseur, et qu'on l'appelait le Grand Veneur. L'historiographe Mathieu ne craignait pas de raconter que Sully, se trouvant un soir dans le pavillon qui porte son nom, entendit donner du cor comme pour le retour du roi. Étant allé pour recevoir son maître, il trouva qu'il n'était pas de retour ; le cor qu'il avait entendu n'était que le cor du Grand Veneur.

Dans la forêt, en divers temps, ont habité quelques ermites, dont le plus célèbre fut celui de Franchard.

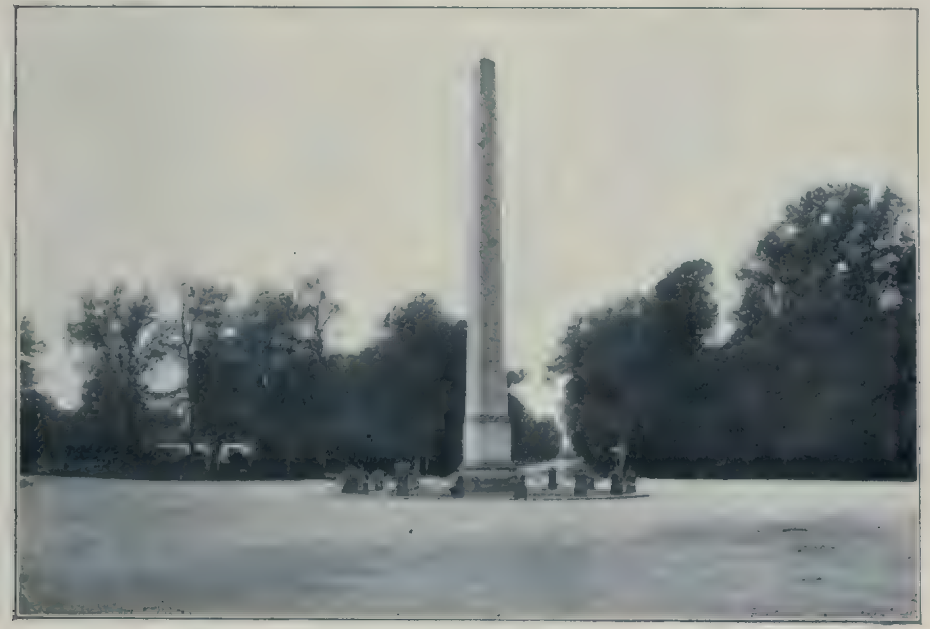
« Les peintures affreuses que les historiens ont faites de la Thébaïde, dit Guilbert, les antres obscurs qu'ils ont décrits, et les profondes cavernes qu'ils ont représentées, ne paraîtront jamais que des crayons imaginaires, à qui n'aura pas visité le surprenant désert de Franchard. » L'ermite Guillaume, retiré en cet endroit sous le règne de Philippe Auguste, y attira bientôt des disciples, dont la communauté le reçut pour prieur. Le prieuré fut ruiné dans la guerre contre l'Anglais, et depuis lors ce qui en restait fut abandonné à des ermites, religieux ou laïcs, qui consentaient à vivre là, et n'avaient d'autres ressources que les aumônes des pèlerins. Un des Mathurins de Fontainebleau, qui en était alors le prieur, continuait d'en gérer le revenu, et l'on voit que le roi avait commandé en 1667 une *Nativité* au peintre Claude Lefebvre, pour l'ermitage de Franchard.

On ne sait quelles causes particulières mirent enfin cet ermitage dans le cas d'être abattu par ordre du roi en 1717, afin d'en écarter les vagabonds qui y cherchaient asile. En même temps fut détruit un pavillon carré, que ce prince avait d'abord fait construire pour donner à la reine le plaisir d'un beau point de vue sur la forêt. La dernière curiosité de Franchard a été les ruches que les marchands de miel du Gatinais y disposaient dans la saison. On les a fait ôter de peur que les abeilles ne piquassent les visiteurs qui, depuis les publications de Denecourt, viennent en cet endroit en foule.

Un autre ermite, celui de la Madeleine, avait laissé de curieux souvenirs, et une réputation d'extravagance qui allait jusqu'à la folie. C'était un nommé Chaperonnaye, qui, s'étant constitué grand maître d'un certain

ordre de la Madeleine, qu'il disait lui être apparue, faisait le projet de loger sur une colline entre Valvins et Samois, cinq cents chevaliers de cet ordre. Ce projet n'ayant pas réussi, il se contenta de vivre en cet endroit, dans un petit logement qu'il avait bâti, en même temps qu'une chapelle pour son usage.

Depuis, cet ermitage tomba aux mains d'un ermite de Saint-Augustin, d'un jardinier du Luxembourg, et de plusieurs autres, jusqu'au jour où



Cliché Neurdein.

Pyramide de la Croix de Toulouse, dans la forêt de Fontainebleau.

le contrôleur des Bâtiments du Roi, Thouron de Mouranzel, l'abattit pour en faire un pavillon.

L'ermitage de Saint-Louis avait été élevé en souvenir d'une chasse de ce prince, durant laquelle, s'étant égaré, il se fit entendre de cet endroit, et y rallia sa suite. Deux des ermites qui s'y sont succédés, y furent trouvés assassinés sous Louis XIII et sous Louis XIV. Le second de ces crimes fut cause qu'on le démolit, en même temps que le village de Hautes-Loges.

La destinée de toutes ces retraites, que la forêt recélait alors en grand nombre, fut la même. La transformation des mœurs rendait de moins en moins possible la vie érémitique dans de pareilles conditions. Ce qui restait de moines à la pratiquer ne l'empêcha pas de se corrom-

pre. En plusieurs endroits, de simples fripons en revêtirent les apparences ; de sorte qu'il fallut en supprimer les restes.

On regrette aujourd'hui d'autant plus ces ruines, que les sites qui causaient autrefois tant d'horreur, sont devenus l'objet de la prédilection des modernes. La forêt, transformée en promenade parisienne, aurait eu dans les restes de tous ces ermitages un ornement fort apprécié. Il n'en reste plus qu'un souvenir, pour le divertissement des imaginations, matière anecdotique infinie, il est vrai, et qui fournirait un volume des plus divertissants.

Cette chronique des déserts près de la chronique des chasses, fait un accompagnement unique à la chronique de l'art que le château réclame. Elle explique en partie le charme que Fontainebleau a toujours exercé sur ses historiens. L'attrait des arts et de la nature s'y redouble du prestige de l'anecdote et de la légende. On ne peut ici que l'indiquer, le dessein de ce livre étant différent.

Peinture, sculpture, architecture en font avant tout la matière. Elle y suit, dans le cours de trois siècles, tantôt de fort près, tantôt de loin, les transformations et le progrès de l'art français. Pendant un temps, elle se confond avec l'histoire même de cet art. C'est le temps de François Ier, c'est aussi celui de Henri IV ; et cette importance prise par le château dans un si grand renouvellement, oblige d'y retourner pour finir; elle oblige de rappeler l'éloge de ces rois, et des artistes dont les ouvrages surnagent, au milieu du naufrage des ans, dans ce musée de dix règnes et de vingt styles.



Cliché Neurdein.

Chambre de Napoléon.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ANCIENS

BAILLY. — *Inventaire des Tableaux du Roi* (1709), pub. par F. Engerand.

CELLINI (Benvenuto). — *Mémoires.*

Le Château de Fontainebleau en 1625, d'après le Diario DE CASSIANO DEL POZZO, pub. par Müntz.

Chronique du Roi François Ier, pub. par G. Guiffrey.

Comptes des Bâtiments du Roi, pub. par Léon de Laborde, 2 vol.

Comptes des Bâtiments de Fontainebleau (1639-1642), pub. par Molinier.

Comptes des Bâtiments du Roi (1694-1715), pub. par J. Guiffrey, 5 vol.

DAN. — *Le Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, 1642.

DARGENVILLE. — *Voyage pittoresque des Environs de Paris*, 1765.

DUCERCEAU. — *Les plus Excellents Bâtiments de France*, 2 vol., 1570-1579.

CORYATE (Thomas). — *Voyage à Paris* (1610), pub. par R. de Lasteyrie.

DELORME (Philibert). — *L'Architecture*, et *Nouvelles inventions*, 1566.

Guilbert. — *Description des Château, Bourg et Forêt de Fontainebleau*, 2 vol. 1731.

Inventaire des tableaux commandés et achetés par le roi (1709-1792), pub. par F. Engerand.

Luynes (Charles-Philippe de). — *Memoires*, 14 vol.

Serlio. — *Tutte l'opere d'Architettura.*

Vasari. — *Vie du Rosso. Vie du Primatice.*

OUVRAGES MODERNES

Barbet de Jouy. — *Étude sur les Fontes du Primatice*, 1860.

Burty. — *Les grands Architectes français de la Renaissance*, 1860.

Bourges. — *Les Satyres de la Galerie de Henri II au palais de Fontainebleau*, 1893.

Castellan. — *Fontainebleau*, 1840.

Champollion-Figeac. — *Le Palais de Fontainebleau*, 1866.

Charvet. — *Sébastien Serlio*, 1869.

Courajod. — *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français*, 3 vol. 1878.

Denecourt. — *Le Palais et la Forêt de Fontainebleau* (Indicateurs Denecourt).

Dimier. — *Benveunto Cellini à la Cour de France*, 1898.

— *Une pièce inédite sur ce séiour*, 1902.

— *Les Logis royaux au Château de Fontainebleau*, 1898.

— *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de France*, 1900.

Herbet. — *Les travaux de Philibert Delorme à Fontainebleau*, 1895.

— *Le Château de Fontainebleau en 1580*, 1903.

— *Extraits d'actes concernant les Artistes de Fontainebleau*, 2 séries, 1901-1902.

— *Dictionnaire de la Forêt de Fontainebleau*, 1903.

Geymuller (Baron de) — *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2 vol. 1898.

Jamin. — *Fontainebleau sous le Roi des Français*, 1836.

— *Fontainebleau*, 1841.

Palustre. — *La Renaissance en France*, 3 vol. 1879.

Palustre et Molinier. — *Les Architectes de Fontainebleau*, 1886.

Pfnor et Champollion-Figeac. — *Monographie du Palais de Fontainebleau*, 3 vol. 1863.

Poirson. — *Essai sur les anciennes Écoles de Peinture en France ; les Restaurations de Fontainebleau.* Revue française, 1838.

Reiset. — *Niccolo dell'Abbate*, 1839.

Stryienski. — *Louis XV et le Palais de Fontainebleau.* Gazette des Beaux-Arts, 1903.

Thoison (L.). — *Notes et Documents sur quelques Artistes du Gâtinais*, 2 séries, 1900-1901.

Venturi. — *Le Cardinal de Ferrare en France*, trad. par L. Dimier, 1903.

MANUSCRITS

Percier. — *Croquis tirés de Fontainebleau*, 3 vol. in-fol. Bibliothèque de l'Institut.

Robit. — *Palais royal de Fontainebleau*, Bibliothèque de Fontainebleau.



Cliche Neurdein.

La Grande Rue de Fontainebleau.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY ET FILS